الفن المسرحي وآفاقه

بقلم فؤاد الشايب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١

في البدء كانت الكلمة ، ومنذ البدء كانت الكلمة حواراً . وان لم تكن حواراً وتستمر حواراً ففيم الكلمة والكلام . وان لم يكن ثمة من تذهب الكلمة الى سمعه أو فكره ففيم وجودها . واذا لم تكن نداءً أو استجابة للنداءأو رفضاً ، فماذا يميزها بأنها شارة انسانية !؟

منذالبدء كانت الكلمةحواراً . فالحوار بيننا وبين انفسنا تفكير .والحوار بيننا وبين ربنا صلاة . والحوار بيننا وبين المادة ،جدلية عمل وجهد وابداع . والحوار اخيراً بيننا وبين جارنا الانسان ، خطاب ينطوي على الحـــدث الدنيوي بتاريخ مامضى ، وتاريخ ماسيأتي . وكل مايصدر عن شفتي انسان ولهاته يجب

أن يكون في البدء مرسوماً هناك في العقل الاول على شكل كلمة ذات حوار : تفكير ، صلاة ، كدح ، شوق ، ألم ، تمرد : تمرد على الصمت والظلام والعدم الأزلي . والحوار اخيراً، هو ذكاء الانسان يصله بالكون ، بعـــد صلة التراب ، ليشعر هذا الانسان بتمام انسانيته ، ويمبررات وجوده وبقائه .

ولعل أجمل الحوار ، ماقام بين الذكاء والتراب ، عنصري التكوين الانساني ، ولعل موضوع كل حوار ، مردود اليهما وحدهما .

— ٢ —

ليس من مجالنا هنا ، ان نؤرخ المسرح ، وننقل ماقيل في كيف نشأ ومتى . ومن أجل ماذا ؟ : أصلاة سرية في كهف ! أم صراع بين آلهة وبشر . أم ترديد جماعي لابتهال في مسيرة شعبية ؟! أهو نقد عادات ، ام تحليل عواطف ونزوات ، أم مجرد عبث ولهو ، وملء فراغ !

مهما يكن منشؤه وغرضه ، وقد تعددت منابع نشأته ، كما تنوعت من بعد اهدافه واغراضه — فانه ذروة الجهود الانساني في تصعيد الحوار وتقديسه ، وحشد الجمهور له ، كأنه في هيكل صلاة وخشوع . وحسبه بذلك تعريفاً .

وقد يكون من أهم حوافز تكوينه ، ووراء الحوافز والعوامل جميعها أن الانسان بحاجة الى أن يشاهد نفسه ، ويتأمل في سماته وصفاته ، ماظهر منها وما استتر ، كما لو كان أمام مرآة . فان تكن المرآة من صنع هذه الحاجة في المجال المادي المحدود ، فالمسرح هو المرآة التي تحيط بالظاهرة الانسانية كاملة عبر الحركة سعة وعمقاً . فهو بهذا التحديد ليس الحدث نفسه ، بل محـــاولة في اعادة تأليفه بشكل يتيح للفاعل أن يرى فعله ، ويشاهـــد نفسه ممسكاً بالزمن عن الدوران ، ليتملى طويلا من صورته المثبتة أمامه وقد طفقت تختال بشتى الألوان ، وتتجلى ضمن شتى الخطوط والأطر .

ولعل اهتمام الجمهور بالمسرح الذي يحلل العادات ويغوص الى اعمـــاق النفوس ، يعود الى هذه الطبيعة البشرية التي تغري الانسان بمشاهدة ما لايستطيع مشاهدته في نفسه بينما هو يجري وتجري معه الحياة بلا توقف . ولعل التـأمل واللهو ، لدى المشاهد ـ المشاهد نفسه على المسرح ـ عملان يتمان معاً بلا انفصال ، في غمرة المشاهدة ، كما يتم العبث والاستغراق معاً في وقوف الحسناء أمام نفسها ، وجها لوجه ، في المرآة . وما اظن مسرحاً يفقد احدى هاتين الميزتين او كلتيهما الا وقد انقلب الى خشبة بلهوان ، أو منبر واعظ .

ومن هنا يصح ان ينشـــأ الاعتراض على التعليمية في المسرح ، كما يريدها الذين يبتغون ان يخدم غرضاً محدداً ، يذهب اليـــه مباشرة . ومتكأ الاعتراض أن التسلية والتأمل متلازمان تلازم ضرورة . وستصدر الفائدة الاجتماعية عنهما بلا تكلف ، بما لا يستطاع صدوره عن عصـــا المعلم ، ولو كانت عصا سحرية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي رأينا أن المجتمعات المتعطشة الى التوجيـــه الاجتماعي والسياسي ، المتحمسة له ، بوسعها أن تجد رديفـاً للمسرح في شتى ضروب التجميع والتحشيد التي غدت لها فنونها واساليبها النفسية الماهرة الناجعة. وقد يكون من الأكرم لها ولحرمة الفنون ، اذا كان لها عندها حرمة ، ان ترد المسرح ما للمسرح ، وتعطي ما للقيصر لقيصر ، اي أن تبقي للمسرح تلك الرهبة الخاصة به ، اللازمة له من كونه في الأصل ، خلوة بين الانسان ونفسه ، ومجابهة لها في خيرها وشرها ، في تمرغها وتصعيدها ، وفي شتى تباريح تجربتها الكبرى . **وهذا لايعني قط أن الفن المسرحي يجب ان يتجرد عن القضية الاجتماعية ، بل يعني فقط ان الاسلوب التوجيهي المباشر ـ ـ شيخ الكتاب وبيده العصا الطويلة ـ كما يبتغي البعض من فن الخشبة ، لايليق بعمل فني ، يدعى المسرح :**

وسواء أكان الحوار بين الاله والبطـــل في المسرح الاغريقي ، ام بين بائعة لذة وبائع متجول في الحوار الامريكي الواقعي الحديث ، فان المشاهد نفسه امام الخشبة ، يجب ان يكون في حالة من ممارسة التجرع ، دون التجريع ، والتفهم دون التفهيم .

وطالما قررنا في البدء أن المسرح هو حوار ، حوار مع اليمين والشمال ، ومع المعلوم والمظنون ، بمعنى ان هذه الصلات نفسها هي التي تحدد ابعاد الحياة الانسانية ، فقد نفينا ان يكون المسرح حواراً من فوق الى تحت اي القاءً . حتى ولو كان الالقاء متقنناً به على طريقة (بريخت) الجديدة ، في دفع البطل الى جانب المسرح ، بين الفصل والفصل وبين الفترة والفترة ، واعظاً ، شارحاً للجمهور ما جرى او سيجري ، باسلوب القائي ، قيل ان بعض الدول تحمست له لانه يؤدي الوظيفة التوجيهية التي تنشدها في المسرح الاجتماعي .

— ٣ —

ان الانسان بحاجة إلى أن يرى نفسه ويشاهد حركته ، بدءاً من الصورة الفوتوغرافية حتى اللوحـــة التجريدية ، مروراً بالرقص والموسيقى والمسرح ، والأدب الروائي خاصة . والفن الذي يتطوع ليري الانسان ذاته ، انما يؤدي بالحق عملين مزدوجين احدهما العرض ، والثاني الكشف . إذ أن اعادة تأليف الحدث تأليفاً فنياً انما ينطوي على الصورة وقفاها ، واللمحة الزمنية ومجراها ، والحركة المادية بمبدئها ومنتهاها . وان يكن الانسان الفاعل يجهل في الفعل كثيراً من حوافزه او يتجاهلها ، فان وظيفة الفن الروائي لاتجهل ولا تتجاهل ، لا تتملق ولا ترائي تحت طائلة انعدام الخاصة الفنية المميزة .

فالانسان المشاهد ، أمام العمل الفني ، وبالأخص المسرح ، لا يقتصر على الاطلاع ، بل يتعداه إلى التأمل ، والتعمق والاستغراق ، بحيث يحس انه قد نال

من العمل الفني مبتغاه واشبع فضوله. كطالب متعة ومعرفة معاً بينما يشعر الفنان من جهته أنه قد حصل بالصدق، على مايستحق من غبطة: الغبطة التي لا ترتقب المكافأة. لذلك نرى انه في حالة الصدق هذه، يمكن التسليم بأن اخلاقية الفن انما تنبع من نفسه تلقائياً، ولا تفرض عليه من القيم الخارجية المتداولة. فهو أخلاقي، بقدر ماهو صادق، لا يجهل ولا يتجاهل. مع التنبيه دائماً ان الصدق ليس في الفوتوغرافية السطحية، مما يزعم بعض أهل الفن الانتماء اليه، بل الصدق هو حرارة ونور يشع بها العمل الفني من اعماقه، ويحس بها من في جواره، بلا تكلف.

فالرواية اذن، كالمسرح عرض للذات الانسانية وكشف لها اثناء اعادة تأليف الحدث، مع الفارق أن الرواية تمييع للحدث، والمسرح تكثيف له مع تجسيد. والتحول من التمييع إلى التكثيف، يلاحظه القارىء والمشاهد بوجه خاص، في الكثير من الروايات الخالدة، التي لم تكتب للمسرح، كروايات تولستوي، وديستويفسكي، ومعاصريها في القرن التاسع عشر (*)، حتى لتكاد الصورة الدرامية تختلف في كثير من جوانب عرضها عن الصورة الروائية، بسبب ضغط المحبس الخشبي الذي يحشر فيه الحدث، تحت ضرب المطرقة الفنية.

ويبدو أن التكثيف مع التجسيد — أي ظهور الجسد الانساني بكل قوته وضعفه أمام الجمهور في اعادة تأليف الحدث، بالاضافة إلى قدرة المسرح على ضغط الزمن حتى يصبح كالخاتم في الاصبع، وضغط المكان حتى لتصبح الزاوية الصغيرة، كل مكان ـ يبدو أن كل هذا، قد اضفى على المسرح سحره الخاص

(*) أخص بالذكر الادب الروائي في القرن التاسع عشر من روسي الى فرنسي الى انكليزي، لما اتصف به ادب هذا العصر من افاضة في التحليل والتفصيل، تبلغ احياناً في الروايات الخالدة نفسها، حد الارهاق. بمعنى ان عملية «المسرحة» مع هذه الروايات هي بالدرجة الاولى اعتصار وتكثيف وتشذيب .. وهي عملية شاقة، اسهل منها التأليف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في اجتذاب الجمهور ، لاسيما بعـــد أن نزلت السينما - والتلفزة جانب منها - إلى ساحة المزاحمة ، مسلحة بأقوى أسباب الاغراء والتشويق والالهاء . والحق أن السينما أخذت من المسرح ، بعض جمهور اللهو ، وكان هذا من قبل يجد متعته في المسرح، لكن الشاشة الفضية لم تستطع أن تنزع من الخشبة السحرية ، جمهور التأمـــل والاستغراق ، وهو جمهور يتكاثر في الزمان الحديث ولا يتقلص ، لأن انسان العصر المرهق المكدود ، بحاجة إلى هذا التناول السري مع الاستسلام ، في سحر الجو الذي يجمع به المسرح ، جمهوره وممثليه معاً . ان هذا الانسان بحاجة إلى نوع جديد من الصلاة والخشوع أمام نفسه ، في محراب ألمها وتضحيتهـــا وانه لينشد الراحة والمتعة في الاندماج والاستسلام لفرط مايقاوم ، ليله ونهـاره . وان اللهو هنـا ، على ماوصفنا ، ليس خليعاً ولا مبتذلاً ، انه ليغدو نوعاً من الاستغراق الصوفي في ماينشره الفن من أنوار وظلال وتهاويل . ولعل أنعم مافي هذا الشعور ، أنه ليس ميتافيزيكياً ، ولا متحدراً من الغيب ، بل هو مجرد استحمام مقرور في ينبوع دافىء ترفده أنفاس الحياة والأحياء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٤ —

من هذا المبلغ الذي بلغه الفن المسرحي ، في زحمـــة الأزياء والأذواق ، يريد له بعض انصاره في اوروبة وامريكا ، تجديداً يدك تقاليده ، لكي يمد في أجله ، ويوسع نطـاق جمهوره . على ان بعض مايراد له - كما نرى نحن في مثل بلادنا - لن يفعل سوى قص جناحه ، وتقليص حجم جمهوره ، واحالة شخوصه الى اقنعة ، واشباح ورموز هيروغليفية . فمن جهة ، تريده مدرسة من المدارس أن يتجرد عن الكلام والخطاب باللغـــة ذات الحروف ، ليصبح مسرح الحركة والاشارة ، والصوت والموسيقا ، والألوان والأنوار ، وحـدها دون كلمـات . وهذا مايعبر

عنه بالمسرح الشرقي ـ الشرق الأقصى ـ الذي يملؤه جور الاساطير بالأزياء والأقنعة، والوجوه الغريبة ، تتحرك بين الانوار والظلال ، متكلمة بالاشارات ، والخلجات وتهتز للموسيقا الراعدة ، والأصداء الرهيبة ... ويكون موضوع أدائها، العواطف والأهواء لا الحوادث ، وصراع الانسان مع الانسان، لا رصد حركاته ، وتقرير سلوكه ، أو تبريره .

ان المســـرح على الطريقة الغربية ـ كما يقول هؤلاء ـ ليس له شخصية مستقلة. انه عبد للنص المكتوب والقصة المروية ، وليس له من شغل سوى الخضوع لهوى المؤلف . فالمؤلف يجب أن يتوارى ليحل محله المخرج . والكلمة يجب أن تمضي ، لتتحدث عنها الاشارة. وكلما تجرد المسرح عن اللغة المكتوبة، اقترب أكثر فأكثر من جوه الطبيعي جو الشعر والسحر ، لا جو المغامرة والرواية من بداية الى نهاية . وخـلافاً لما ينتميه المسرح الغربي من البرهان والاقناع لممارسة التأثير على العقل، فان المسرح الشرقي كالموسيقا لا يورد حجة ، ولا يؤدي برهاناً ، انه بمزيج دقيق، شديد الاحكام من الحركات والأصوات، والاشكال، انما يمارس على جمهوره، تأثيراً شعريا مغرقاً مذهلاً يوحـــد بين شخوص المسرح والمتفرجين ويحشرهم في محرقة واحدة ...(١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، تقوم مدرسة او مدارس اخرى ، ترمي على نقيض المدرسة التي وصفناها ،الى انهاء المسرح كعملية شعر وسحر، واحيائه،

---

(١) استعير هنا بعض مصطلحات الكاتب الفرنسي المتوفى عـــام ١٩٤٨ انتوان ارتو A. Artaud ، وهو ممثل ، ومؤلف مسرحي ، دعا الى تبني المسرح الشرقي ، ونقـــد المسرح الأوروبي ذا التقاليد البيانيـــة اللغوية ، التي افقدت المسرح شخصيته الفنية. وان تكن مدرسة ارتو لم تسدفي اوروبة ، فهي على الأقل قد غرست طموح الاخراج في مزاحمـــة التأليف، واضافت الى المسرح بعض التزيين، الديكور ،الذي يساعد في اداء سحر الكلمة ويضيف اليها.

كمنصة او كمنبر واسع ، يشترك فيـه الجمهور مع الممثلين في اداء حركة جماعية . أو الى فصل المسرح عن الجهور ، والغاء الاندماج والاستغراق ، حيث يشعر المتفرج بأن الممثل لايخدعه ، ولا يزين له الحدث او يقبحه . بل ان الممثل نفسه مدعو ايضاً الى عدم الاندماج في الشخصية التي يمثل حياتها ، لتبقى له صفة الممثل والناقد ايضاً ، وبـذلك يقف المتفرج موقف المستمع الحر ، المشترك مع الممثل في عرض الحادث ونقده معاً . **اذ من شروط الحوية ، لمجابهة أي موقف او تقبل أي فكرة وشعور ، أن يستقل المتفرج عن الممثل ، والممثل عن الشخص الذي يتلبس حياته** . لكأننا بأصحاب هـــذه المدرسة ، يمشون نحو قلب المسرح الى قاعة محاضرات ، يناقش فيها الجمهور محاضرهم ، او الى نوع من ترجمـة حياة المشاهير ، حيث يلزم المؤلف بالتحرر من سيطرة المترجم له ، بعد التعمق في درسه ، ليستطيع أن يحكي حياته وينقدها معاً .

وان يكن مسرح (بريخت) يناقض مسرح (ارتو) من حيث الهدف الاخير ، فهما ثورتان توأمان على تقاليد المسرح لغة وحوار أو حركة وجمهوراً . اذا أضيف اليهما مسرح صموئيل بيكيت وجماعة اللامعقول ، أدركنا أن الثورة على المسرح قد بلغت ذروتهـا في اللامعقول ، كما بلغت الثورة على الصورة ذروتها في التجريدية .

نقول أن اللامعقول في المسرح ، هو تجريد فكري ، يرمي الى مثل مايرمي اليه التجريد الشكلي ، في خلق حالة شعورية تحل محل الحالة العقلية المنطقية التي تستولي على القارىء أو المستمع أو المشاهد . وليس من الضروري أن يكون للحالة الشعورية ، موقف ما ، او موضوع ما ، اذ حسبها أحياناً أن تمنح المشاهد متع اللهو والدهشة وملء الفراغ ، وأن تمنحه أحياناً اخرى ، حس المأساة ومتعة اليأس والضياع . ففي حوار بعض مسرحيات اللامعقول ، تحس ان الحوار ينطلق من

مصادره العميقة في خطوط متوازية لا تلتقي ، ولا يراد لها اللقاء . وانك لتصيخ الى لغطه ، كأنه اصطفاق أصداء توقع لك بحروف اللغة التي تفهمها الفاظاً غير مفهومة ، يراد لها أن توحي ، لا أن تُفهم . لذلك فان هذا المسرح اللا معقول ، انما ترافق جلجلة الفاظه عادة مؤثرات صوتية ولونية وتنويرية ، تزج الكلمات في دوار من المبهات مسلطة عليك لتنجرف فيها وتستلقي على اكفها غير المرئية .

وان يكن هذا المسرح ـ اللا معقول ـ لا يبطل الكلمة تماماً ، لاحياء الحركة ، فهو يخنق معناها ، تحت ضغط الطراز الانشائي البلهواني ، ليجعل منها الى جانب اخواتها ، مجموعة اصوات ، وتوقيعات ، وأصداء جافلة ، معانيهـــا في هديرها ، واصطكاكها بعضها ببعض كالجلاجل ، لا في تناسق حروفها ، ومؤدى هذه الحروف. وعندما يتاح لنا أن نقرأ بيكيت مثلاً ونستمرمه ، نحس بأننا نشاهد الكلمات على مسرحه ، رموزاً هيروغليفية ، تدور في رقصة جميلة حقاً ، وفي جو اسطوري مشحون بالمؤثرات السحرية ، اشبه لعبة الأنوار والظلال في ليلة مقمرة ، فوق ارض جزيرة مجهولة ولكن المشاهد في القاعة ، لا يمكن ان يفهـــم واحد منهم مما يرى ويسمع ، مثيل مايفهمه الآخر . .

لسنا هنا ، في سبيل دراسة تلم بجميع مدارس التجديد المسرحي . لقــد اوجزنا ما وسعنا الايجاز ؛ لنؤدي صورة من محاولات التجديد . وحسبنا القول ان كل هؤلاء المجددين ، انما يشدون بآفاق المسرح شداً عنيفاً ليوسعوها كما يزعمون وليثيروا جمهوره او ليخلقوا له جمهوراً جديداً . وكل مذاهبهم ، عداء للتقــاليد المسرحية من تأليف ، وحوار ، ورواية ، وعقدة ، وتحريك الممثلين في مدار الحكاية ، ومصيرها المكتوب . حتى ليبدو لنا ، نحن هنا ، ومعنا جمهور عالمي كبير **أن آفاق المسرح قد توسعت فعلا ، ولكنها تمزقت ، او قد اغتنى الموضوع ، ولكن بالخروج عن الموضوع .**

فاين نحن من كل هذا ؟ ! سأحاول بما تيسر ان اجيب على السؤال .

نحن في الفترة التي تفاجئنا فيها عدسة المصور التاريخي ، وبيدنا مسامير ومجموعة أخشاب ، ومطرقة ، نبني مسرحاً ، وننادي الجمهور اليه سلفـــاً بقرع الأجراس ، وبدفع ثمن التذاكر عنه ، اذا لزم . اي اننا في سبيلنا الى بناء المسرح وسحب الجمهور اليه من ذيل ردائه . واذا كان من شيم وفائنا - بعض الأحيان - أن نمجد امثال القباني ، وأبي السعود في تاريخنا الحديث ، فعلينا أن نعترف بلا غرور اننا نبدأ اليوم من سطح الارض واقول من تحت سطحها احياناً ، لان الارض نفسها ليست بعد على سعة لقبول البناء الخشبي الوافد . وحسبي ان اذكر من ادلة عـدم السعة أن المؤلف نفسه مُفتَقَد في مرحلة البناء ، بحيث يبدو للمراقب أن بنـــاء مسرح تركيبة صنعية مبتسرة ، تجهض من صلب الزمان اجهاضاً . ولو لا ثقة بمولد المؤلف من هذا المخاض - واحياناً يكون المخاض كاذباً - لطرحنا السؤال الاخير اولاً :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل نحن اليوم بحاجة الى مسرح !

نشير إلى المؤلف اشارة خاصة ، قبـل سواه من عناصر تكوين المسرح كالممثل والمزين ، والمصمم ، والمخرج والموسيقي ، والجمهور أيضاً . لأن التأليف في المسرح الكلاسيكي الرائج السائد حتى الآن برغم بدع التجديد والمجددين ، هو قوام المسرح وقاعدته ، وسبب وجوده . وان هؤلاء كلهم ممن ذكرت ليأكلون على مائدته ، ويمتحون من بئره ، ويتسلقون على جذعه ، ويتمجدون بما يستلون من ريش جناحه ، وسيوف ترسانته . فاذا لم يكن المؤلف بينهم ، كما هو واقـع تاريخنا الفني - فان أياً منهم بقادر أن ينتسب للتأليف تزويراً . وغـــير مجهول في صفحات فننا ذلك النموذج من الفنان الذي يؤلف ويخرج ويمثل - أكثر من

دور في مسرحية واحدة ـ ويلحن ويغني ، ويموّل ويعلن انه شهيد . وغير مجهول كذلك فن الاقتباس القمىء في تاريخ المسرح والسينما العربيين . وهو اقتباس على ما أرى قـــد عَطّل مولد الانتاج الأصيل . واذا كان على وشك أن يولد ، فسيؤخر نموّه . وكثيراً ماتأكل الطحالبُ ثمار قبل نضوجها .

هذا هو وضعنا الراهن ، فما هو موقفنا من التيارات الفكرية العالمية التي تصفق أبواب المسارح وتهزها من أوتادها .

لن نحجب أنفسنا عن التيارات العالمية ولن نغلق دونها أبوابنا . على ان مايكاد يبدو ، وتطل محاذيره ، هو أن هذه التيارات قـد تجرفنا عن خط لنـا مرسوم ، وقد تفتننا بما تلوح لنا من مغريات ، وتهاويل ، فتخرجنا عن ممارسة التجربة الفنية بصبر ودأب ووعي .

مثـال ذلك أن بينا نصرف شطراً كبيراً من اهتمامنا الى مواكبة التزيين المسرحي للحدث وأشخاصه ، يأتينا متحذلق ، ليقول لنا ان المسرح الحديث قد الغى (الديكور) واثقاله المزعجة . وأن شجرة عارية في مؤخرة المسرح وحدها تدل على الصحراء ... وشمعداناً على قاعدة ، في زاوية تقول لنا ان هذا الذي لا نرى شيئاً منه هو قصر رائع . . .

وقد يقول مجدد آخر ، مافائدة أن نحشد العدد الكبير من الممثلين ، وان ننفق عليهم فلقد شاهدنا مسرحيات لا يظهر فيها سوى رجل واحد وجهاز هاتف بيده خلال فصل بطوليه ! ويدور مع المجهول حوار لذيذ !

وبينما نحن نحاول أن نرسي للمسرح تقاليده ونؤسس حرمه ، فنعلم الجمهور النظام وحسن الاصغاء ، كما نعلم الممثلين أن يكونوا من قبل ، سر هذا النظام السائد والاصغاء العميق ـ يأتينا من يهزأ بتقاليد الاصغاء والاندماج ، ويفتي بضرورة

اشراك الجمهور في الأداء العام . او فصل المتفرج عن الممثل ليستطيع ان يحاكمه ... او قد يقلب المسرح الى منبر والممثلين الى وعاظ ، ومبشرين .

و بينما نحاول أن نرسم على وجه الممثل الناشيء تكشيرة التعبير الانساني ، يأتينا من يفتي بالغاء الوجه ، واحلال القناع محله . وبدلاً من أن نسمع صوته ، ونخضع لتأثيره ، علينا أن نصغي اليه يفتح فمه ويغلقه ، توقيعا لكلمات صـــادرة عن آلة تسجيل لاتحجب نفسها خجلاً عن المسرح .. كما يفعل الملقن المجهول في المسرح الكلاسيكي !

والطامة الكبرى ، هي في الغـــاء الكلمة والحوار ، والاستعاضة عنها بالاشارة والرمز .

أو في ماهو ادهى ، عندما تستعمل الكلمات لرنينها لا لبيانها ، ولما يمكن أن تنفحه من شعور غامض ، لا ما يمكن أن تدل عليه من معنى واضح .

او في مايشبه تركيب جملة ذات معنى من (كلمات متقاطعة) منتزعة من هنا وهناك ، حيث وردت في دباجة الكاتب مقلوبة ، مقـــدمة ، مؤخرة متداخلة ، مبعثرة الحروف والنقاط .

انها تجريدية الرواية ، بعد تجريدية الرسم . وكل منها يرمي الى التحرر من الأشكال العتيقـــة ليستطيع أن ينطلق في آفاق ابداعية جديدة . إن فئة من المجددين في التجريد الروائي ، قراءة ومسرحاً ، لا يزالون يصرخون : **لقد انتهى تسلط الروائع علينا !!** ويقصدون امثال روائع شكسبير في المسرح وميكلانج في النحت والمثات الاخرى . وبالحق فان روعة الكلاسيكيات من عصر النهضة حتى مشارف القرن العشرين ، لا تضاهى ولا تجارى الا بتحطيم قواعدها التي ارست لها تقاليد عميقة الجذر ، وليس افدح بعد من تحطيم (الشكل) و (الكلمة) في مدار التصاعد والطموح . ولو لم يكن التجريد مرحلة عابرة من مراحل التجربة

الفنية ، كما يقول رونيه هويـغ صاحب مجلدات (الفن والانسان) ـ لكان الفن جديراً بالرثاء لما بلغه من بدائية الشكل أو فراغية اللاشكل .

فاذا بلغ وباء التجريد ، مملكة الكلمة ، كان الأدب أولى بالرثاء والمرثاة وصريف الاسنان ، لأن الكلمة اشد لصوقاً باغذية الانسان من الشكل ، ولأن التزيينية قد تبرر التجريد شكلاً ، وليس من مبرر يستطيع ان يشرع التزيينية لصناعة الكلمة ذات المعنى .

انها بابلية جديدة ، يتكلم كل صاحب لسان فيها كيفما شاء وتصور ـ اذا استعرضنا اسماء مذاهبها بـــدءاً من (الجيل الغاضب) و (الطليعيين) واصحاب (الرواية الجديدة) و (مسرح اللامعقول) وانحداراً نحو (الخنافس) الفينا ان كل فئة من القوم إنما تبتغي التجديد ، والتعبير باللامألوف عن عجزها او حقدها او بدائيتها ، او عن سبل رزقها ، او عن هذه كلها مجتمعة . فاذا هزت بعض هؤلاء اشواق مشروعـــة نحو عنف التعبير باللامألوف كأن الكلمات تضيق عن ترجمة أفكارهم ومشاعرهم ، وهذا ما يقع غالباً للحسني النية منهم ـ فان سيلاً من الهذيان المحموم يغمر القارىء الصابر . وما عليه الا أن يكون في مثل تشنجهم وتفصدهم ليحتمل معايشتهم الى زمن محدود .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واذا كان هذا حال من يقرأون في صفحات مكتوبة وبوسعهم الصبر ما استطاعوا اليه سبيلا ، فكيف بهم وهم متفرجون ، تنزلق الكلمات أمامهم ، بأقمطتها المقطرنة وتهدر بينهم وبين المسرح ، ضياعاً وعبثاً .

وفي شرعنا نحن ، وفي ظرفنا التاريخي الراهن بصفة خاصة ـ ان ليس بوسعنا الا ان نحكم على محاولات التجديد بأنها استبداع، لا ابداع . اي انها لا تبدع، بل تحسب أن ما تطرحه للسوق ، هو بديع . ولما كان من أمارات السأم، اهتمام بعض الناس بالبدع

وغير المألوف ، فان ثمة جمهوراً ممكناً في كل زاوية لتشجيع هؤلاء الاستبداعيين والاتجار بهم . فللسوق التجريدية في الرسم بين اوربة وامريكا ، سماسرة وعملاء بين ايديهم أموال طائلة ، وارزاق الكثيرين من اهل الفن .

وان نعد الى القول بان ثقافتنا الناشئة لن تغلق الأبواب بوجه هذه التيارات الغربية ، التي تحاول ان تفتننا ونحن في صميم عملية التكوين ، بل ننصح بدراستها وتفهمها وتقبل ما يلقح منها حركة النقل والاقتباس - فلا بد من مكاشفتهـــا بكل حذر بحيث لا نطمع في تطبيقها ، **أو نزعم ان جمهورنا الذي لم ننجح بعد في استدراجه الى المسرح التقليدي ، سننجح في تجريعه المسرح الوعظي ، أو الرمزي ، أو اللامعقول** بل لا يضيرنا الانهضم بيكيت ، وبريخت ، وارتو ... لأنهم بالأصل لا يخاطبوننا نحن ، ولسنا بجمهورهم . ان جمهورهم هو ذاك المجتمع الذي سئم المألوف والمعقول ، والنظام ، حيث يتشرد اللانظاميون الجدد ، في التفتيش عن الحرية والرزق .

ان الحرية التي ينشدونها ، هي في المقام الأول تحررهم من عبقرية الأثر الفني الذي أبدعه اسلافهم عبر أجيال طويلة وليسو بقادرين على ابداع افضل منه وأبقى . ونحن ليس لدينا هذا التراث ، انقف منه ذلك الموقف .

ان الحرية باللاشكل ، كما نفهم من دراسات رونيه هويغ ، هي تعبير عن نقمة المجتمع الغربي ، على النظام والعلم ، وعلى كل محاولة لدمغ الأشياء والحياة بالقوالب الثابتة ، والمصنفات النهائية . فاللاشكل ، كظاهرة فردية ، انما يريد بها الانسان بالفن المتمرد ، على ارادة سحقه وتسويته بين عجلتي آلة ، ليدخـــل بشكل كذا ، ويخرج بشكل كذا ... وما التجريد سوى عودة الى حرية البوهيمي الذي يهزأ بالتقاليد والمقررات ، والقواعد والقوالب .

وغير عسير علينا ان نفهم من رونيه هويغ ، وسواه من ناقدي الحيـاة

الفكرية والفنية المعاصرة ، أن المدارس المجددة ليست منحصرة في بسيكولوجية الانسان الغربي فحسب، بل هي ، حتى في الغرب نفسه حيث ولدت تعتبر مرحلة عابرة، وخطوة قصيرة مها تطاولت ، واحياها الفضول، ودفع السوق التجارية .

وبدهي اذن ، ان يكون حماسنا المدارس الغربية حماساً مصطنعاً ، وان يكون تفقهنا بها احتيالاً على الفقه، لاسيما واننا لم نستنفد الشكل بعد ، لنتمرد على الشكل ، ولم يسحقنا العلم بعد ، لأننا لازال ندعوه ان يمد يده الينا .

وقد يخطر لبعضنا أن يشكو الفراغ والضياع مثلما يشكون ، بتـــأثير بخورهم الثقافي الذي تنشره كتبهم . فلنسارع الى القول بأن ضياعنا ، غير ضياعهم ، فلدينا ازمة تكوين ونشوء ، ولديهم أزمة تقلص وانمساخ . ان الشخصية الغربية تتأ كل بفعل التحات العنيف مع المادة الثقيلة . فشعورها بالوحشة ناجم عن غربة الانسان تجاه المادة ، أما الشخصية الانسانية عندنا ، فهي معزولة في اقطتها عن المادة ، وتعيش في صقيع الوحشة البدائية التي لا يؤنسها فيها سوى عويل الاشباح. وشتان بين مأساتنا ومأساتهم ، لنقبل حلولهم الفنية كأنها حلولنا ، ومدارسهم ، كأنها مدارسنا ، كي لا نتهم بالتخلف . ولعل من أفضل فضائلنا ان نعترف بتخلفنا عنهم ... واختلافنا .

أما لغة المسرح التي يشكون هم من قيامها دونهم ودون غضارة الحيـاة وطراوتها وعفويتهـــا ، فيتمنون مرة أن ترفـع من التداول المسرحي ، ومرة أن يفصلوا بينهـــا وبين مؤدياتهـــا ، ليحيلوها الى مجموعة من الاصداف ينتظمها سلك ، تعبر عن حركاتها باصطكاكها بعضها ببعض ـ أما هذه اللغة المسرحية ، التي ارهقهم بيانها البليغ ، فنفروا منها ، كما نفروا من الشكل الجميل ، فلا نزال نحن نفتش عن قوالبها المسرحية ، بينما تلتقطنا عدسة التصوير : المسامير بين أيدينا وبعض الأخشاب ، نقيم منبر المسرح القادم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فشتان بين ضجرهم من سيطرة الروائع ، وبين فراغ تاريخنا من تراث الروائع . بل كم نحن في أشد الحاجة الى زج اللغة مع المسرح في تجربة جديدة ، كالتجربة التي زجت بها في الصحافة لتخرج بظفر جديد نسجله للغتنا الخالدة وقد أصبحت لغة الخاصة والعامة عن طريق تماساتها الاجتماعية والثقافية .

بل اميل الى القول بأن انقسام لغتنا الى فصحى وعامية في حركة المسرح العربي الصاعدة ، لايضيرنا ولا يعيب لغتنا . اذ بوسع اللغة المسرحية الفصحى أن تلتزم الرواية التاريخية ، والروائع الأجنبية المترجمة التي صلحت لها الفصحى أي صلاح ، بشيء من التصرف والتكييف معا . وتبقى العامية لغة الروايات الاجتماعية المحلية ذات الاغراض والمستويات المختلفة ، مع تطورها وتجميلها باستمرار عن طريق شفاه الممثل البارع الذي يمثلها ويتمثلها .

وسواء أكانت الفصحى لغة مسرحنا ، أم العامية المحلية – والاثنتان سيصقلهما المسرح صقلاً ملائماً لأذواق الخاصة والعامة – فمن اللازم تأكيده اننا أمة خضعت وتخضع لسحر البيان دون سواها من أمم الأرض . وحسبنا أن نذكر اعجاز التنزيل في فجر تراثها الروحي والفكري الضخم ، كذروة ماتعتز به وتفاخر . وليس من أمة في العالم وضعت لغتها مبنى ومعنى ، في المكان القدسي الأسمى ، مثلما وضعناها نحن ، ووضعت لنا منذ ازلها . وانه لمن حكم اليقين أن سحر البيان لم يتزل عن عرشه في لغة العرب الحديثة ، برغم ما تعاورها من فساد الضمير ومقارعة العجمة ، في مظاهر مختلفة من العجز والاستهتار وسوء القصد . ولا تزال الكلمة البليغة المعقولة سيدة من تكلم وخطب ، وقال شعراً أو نثراً . ولا تزال بيدها مفتاح السر في نفاذها الى القلوب واستيلائها على العقول .

وانه لمن المرتقب لزاماً أن يفعل المسرح فعله الابداعي الجميل في اللغة العربية ، من فصحى وعامية ، اذا مابذل المسرحيون حكومات وافراداً ، مجهوداً

صادقاً في تعزيز التأليف، ورعاية المؤلف. اذ لا مناص من الاعتراف والتشهير بواقع عربي مؤلم، هو أن التأليف للمسرح، قد قصر عن بلوغ أهدافه، سابقاً، لأن المثقفين العرب قد تجافوه، كما هو شائع، ولم يمارسه سوى العاجزين الخاسرين، سواء أكانوا من الرواد والمغاوير الطيبي الارادة، أم من المرتزقة والطفيليين ممن اسفوا بالمسرح حتى الحضيض، وأوطأوا لارتزاقهم، اولئك الرواد العاثرين أنفسهم.

وما يقال في المسرح، يقال في السينما، مروراً. وحسبنا بذلك تلميحاً.

• • •

وبعد ... فان عدد المسرح الذي تقدمه مجلة «المعرفة»، انما نحسبه مجرد محاولة في دفع المطالعة نحو الثقافة المسرحية الواسعة. ان هذا الجزء من «المعرفة» لم يضع لنفسه هدف الاحاطة بجميع مواضيع المسرح في كل مكان وكل زمان، وان تكن محاولته المتواضعة أن تمر بنماذج وآراء ومواضيع شرقية وغربية قديمة وجديدة، نرجو أن يجد فيها القارىء العربي حافزاً للاستزادة منها في مراجع عربية أو أجنبية. فاذا استطاع هذا الجزء من المجلة، ان يكون حافزاً للمطالعة والثقافة المسرحية، بلغ أعز أهدافه.

ان الثقافة بالمسرح، هدف ثمين وراء اصدار هذا الجزء من المعرفة، ضد تقليد في سائد، بكل أسف، هو التجارة بالمسرح.

أما وان الدولة هنا، تتولى رعاية المسرح فلا خوف اذن من أن يتمرغ هذا الفن الجميل في حمأة الابتذال والاستجداء. وحسناً فعلت الدولة ان امسكت به منذ بدئه، لتوفر له غذاءه الشرعي، ولتصون حرية نموه من وطء الحاجة الضارية ومن لحاجة الاستعمال اليومي، أيضاً.

والشكر كل الشكر للأصدقاء من الكتاب والفنانين الذين شاركوا في وضع تصميم هذا الجزء من المعرفة، وفي تحرير مواضيعه وترجمتها.

التأليف المسرحي عندنا

للدكتور ابراهيم كيلاني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«إما أن يكون التأليف المسرحي عملاً سهلاً وإما أن يكون مستحيلاً ، وقد ينفع الدأب والثبات والاجتهاد في هذا السبيل، واذا لم يصب المبتدىء نجاحاً فورياً دون متاعب فأولى به أن يعدل عن التأليف الى الابد لأنه لن يكون مؤلفاً مسرحياً» .

برناردشو

من المسلمات التي أيدتها التجارب أن التأليف المسرحي عمل صعب يفوق في صعوبته بقية أنواع التأليف الأدبي والعلمي ، فهو يتطلب من المؤلف **قدرة فائقة ، ومواهب نادرة وخصائص ذهنية معينة** يندر وجودها مجتمعة في شخص واحد، فالتأليف المسرحي عمل يقوم على موهبة أصيلة معقدة تفرض على من يعنى به **معرفة** النفس الانسانية وتقلباتها تلك المعرفة المستمدة ليس من تجارب الحياة فحسب بل من الالهام والتخيل والتصور والنظر الى الامور من وراء الحجب التي تخفي معالمها ، زد على ذلك **معرفة واسعة بعالم المسرح** وخفاياه وانعكاساته على عقليات الجماهير في زمان ومكان محدودين . وهذا كله مظهر من مظاهر عملية ابداعيــــة مركزة على المسرح يجدر توفرها فيمن يتصدى لهذا النوع من التأليف .

وتأتي بعد ذلك شروط ثانوية يجب أستكمالها في بناء مسرحية ما بناء متيناً محكماً ضامناً لنجاحها او امكانية نجاحها أولها : **شرط ذاتي** يتجلى في القـــدرة **على النظر** الى الوقائع بمنظار الدراما **الحركية المشوقة** التي تجذب النظارة وتفرض عليهم المتابعة والمشاركة . وثانيها : شرط فني يتجلى في القدرة على **بث الحياة** في الوقائع والاشخاص والتأليف **بين الوقائع** المتنافرة والمتناقضة في كل واحد يبقى محصوراً في إطار المسرحية . وثالثها : **ايجاد الروابط** بين الشخصيات في حركتها وتطورها وتموجها حسب المنظار المسرحي ليسهل على النظارة الامتزاج بها والعيش معها طوال تمثيل المسرحية .

وقد أثبتت التجارب أن مؤلفي المسرحيات في الشرق العربي تنقصهم هذه المؤهلات مما جعل المسرح العربي في حالة طويلة من التلمس والمحاولات والانتظار والنزوع نحو التكامل ولا أدل على اختلاف النظرتين العربية والغربيـــة من

المثـــال المنتزع من المسرح الـكلاسيكي فان شخصيات شكسبير أو موليير التي تتفاعل في عوالمها المسرحية وتتقارب أو تتناقض في صراع عنيف يثير التفكير ويهز المشاعر ويبعث على المشاركة أقول : ان هـــذه الشخصيات لتختلف عن شخصيات احمد شوقي ، احد واضعي اسس الأدب التمثيلي عند العرب في العصر الحديث ، الذي عجز في مسرحياته الشعرية والنثرية عن استغلال **عنصر «الدراما» الذي هو حجر الاساس في الفن المسرحي** ، وما ذلك الا لأن شوقياً شـاعر غنائي ، شديد الالتصاق بذاتيته ، وهو بالرغم من نمو الخيال الشعري فيه الذي يتيح له خلق الحركة الخارجية في شخصياته وابطال مسرحياته فقد كان ينقصه **حس الابعاد النفسية** التي نشهد من خلالها صراع النفوس وتمزقها في الداخل ، بل كان ينقصه **الشعور بالألفة الانسانية** وحرارتها اللتين يستمدهما عباقرة المسرح من قرارة نفوسهم ليخلعوها على الآخرين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمكن لمن يتعمق في دراسة التأليف المسرحي وأصوله ومقوماته أن يركن الى حقيقة لا جدال فيها وهو أنه **عمل تركيبي** ، بعيد **عن الطفرة والارتجـــال** فهو **وليد حضارة** راقية ، وثمرة مجتمعات ذات ماض مسرحي بعيد ، وتقـــاليد مسرحية عريقة ، وارتقاء في الوعي الاجتماعي والحضاري ، وهو اكثر مايكون ازدهاراً ورسوخاً عند الأمم التي يشكل الأدب التمثيلي جزءاً من تراثها القومي وقوتها العاطفي وتركيبها الذهني ، وقد ينمو التأليف المسرحي في المجتمعات الفقيرة غير المنظمة وتكثر المحاولات في هذا المجال ولكن هذا التأليف يتصف بالطابع العقلي والنزعة الفكرية الجامدة مما يجعل هذا النتاج المسرحي ـ اذا صح اطـلاق هذه الصفة عليه ـ جدير **بالقراءة لا التمثيل** ولذا يظل هذا النتاج حبيسا في الكتب كلون من ألوان الأدب ، ويجدر ألا يطول هذا الدور لأن تأخر ظهور الأدب

التمثيلي الأصيل في أمة من الأمم قد يشوه مع الزمن النظرة المسرحية ، ويؤدي بالمادة الكلامية والفنية والانسانية الى الانحراف والفساد اللذين يؤديان بدورهما الى نضوب الفعالية الابداعية والاعتماد في النهاية على النتاج المسرحي الأجنبي .

- ٢ -

ومن التجارب التي حصلت عليها في حياتي الأدبية والوظيفية ان كثيرين ممن لا خبرة لهم في التأليف المسرحي ولا دراية يعتقدون ان مهمة المؤلف تنتهي عند حد **كتابة نص موزع في فصول ومشاهد** قائمة على **الحوار** وسرد الحادثة او الحكاية ، وقد يتوهم بعضهم ان تأليف المسرحية اشبه ما يكون بنظم قصيدة ، او تأليف قصة او رواية او كتابة بحث او مقالة دون ان يفطنوا الى الفوارق الأصيلة بين هذين النوعين من التأليف ، فالشاعر والقصاص والروائي والباحث انما يحرصون اكثر مايحرصون على **تدوين** المعاني الذهنية والاخيلة وتثبيت الافكار وتحليلها وايداعها بعد حصرها وترتيبها الكتاب بصورة نهائية **هادفين من وراء** ذلك **نقل تجربتهم** الى القارىء عن طريق الاتصال الصميمي وتوفير المتعة له في إطار وحدته وانفصاله عن الجماهير ، فان عملية التبادل والتجاوب والاتصال بين المؤلف والقارىء تجري في **الداخل** وليس على المؤلف في هـذه الحال أن يعول على الأصداء التي يحدثها أثره في الخارج ولا على الانفجار والدوي اللذين يحدثهما بين الجماهير ، بمعنى أن الشاعر والقصاص والروائي والباحث عندما ينتهون من صنع الأثر تبدأ عندهم ما يسمى بمرحلة **الانتظار** ، انتظار سريان مفعول الاثر وتغلغله بين جماهير القراء ، وقد يطول امد الانتظار وقد يقصر ، وقد يمتد الى عشرات السنين او اكثر ، ألم يتنبأ ستاندال بأن قراءه سوف يدركون مـدى آثاره وابعادها بعد خمسين من وفاته ؟ اما في التأليف المسرحي فان التحقيق **الآني** ونقل

النص المسرحي من حيز الكتابة الى المَمْثَل Scène شرط اســاسي بل حيوي فالمسرحيات **تؤلف لتمثل لا لتقرأ** ، ولا حياة لمسرحية الا بالتمثيل ، ومهما أوتيت المسرحية من قوة الايحاء ، ومهما أوتي قارئها من قوة التصور والتشخيص فانه لا غنى له عن مشاهدة تمثيلها ، والانفعال المتأتي عن ذلك ولا ريب في أن المرء قـد يؤلف كتاباً في معزل عن الناس ثم يطوي صفحاته ممتنعاً لسبب من الاسبـاب عن نشره ، وقد يرسم فنان لوحة فيحتفظ بها لنفسه ، او ينظم شــاعر قصيدة فيدمدم ابياتها مترنماً بعيدا عن السامعين ، وقد تكتب رواية او قصة او بحث ثم يودعها اصحابها القماطر املا ان ترى النور يوماً ، ولكننا لا نستطيع ان نتصور مسرحية مكتوبة تخبأ بين الاوراق او يجري تمثيلها امام صاحبها او امام مقـاعد فارغة اقول هذا لمن يتوهمون **ان تاليف المسرحية هو كل شيء مع ان وجودها الحقيقي هو في** تمثيلها ولقائها مع الجمهور وحكمه عليها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٣ —

وقد دلتني تجاربي على أن اكثر من زاولوا هذا النوع **من التأليف عندنا** لم تكن لهم أي **خبرة سابقة ولا لاحقة** من موهبة او تجربة فقد جاءوا الى العالم المسرحي **عن طريق** القصة والرواية أو الشعر أو جاءوا مدفوعـين بحب المغامرة فهم يتمرسون بالتأليف المسرحي أثناء عملية التأليف ولذا غلب على نتاجهم الضعف والتفكك **وانعدام الصفة الدرامية** وتفاهة التصوير والغموض في الوسيلة والغاية، فقد ظنوا أن الكتابة الصحيحة نسبياً ، **جواز** يدخلون به عالم التأليف المسرحي وان على الجمهور ان يتقبل طوعاً أو كرهاً ثمرات قرائحهم غــير عالمين بأن **غاية** التأليف المسرحي يتعدى التألق في العبارة والتجديد في الاسلوب وصب الكلام في مادة حوارية متلاحقة ، الى **شحن الجمل والعبارات وتحميلها طاقة درامية**

وإشعاعاً عميقا وقوياً في سطوعه ونفاذه بين الجماهير إذ مها بلغت الكلمة من الدقة ، والعبارة من متانة البنيان ، والافكار من الترابط والتسلسل فانهـا لا تفي بالمراد ولا تجدي مفعولها السحري اذا لم تتساوق مع ما يجول في الجمهور من أفكار وعواطف ، واذا لم تنقله الى « الحالة المسرحية » التي يتوخاها ، لا أن تحدث عنده موجة من الملل أو الأثر المعاكس كما يحدث في المسرحيات التي يضعف فيها تيار الانتباه والملاحقة والتوتر النفسي عند الجمهور فيضحكون حيث يجـــدر التأثر والانفعال ، أو يكتئبون حيث يجدر الضحك والابتهاج ، أو يشغبون ويعبثون حيث يجب الانصات والخشوع ، وهذا كله من دلائل الاخفاق في ايجاد عنصر المشاركة والتجاوب مع عواطف الجمهور وافكاره ونوازعه الحقيقية .

وفي رأيي أن المسرحية ، أي مسرحيـــة ، لن تنال نصيبها من النجاح إلا اذا حققت الحد الأدنى من هذه العناصر الثلاثة : (١) قوة الايهام : وهي التي تقود المتفرج الى الانفصال عن حقيقته ، والحقيقة المحيطة به لكي يتصور أن ما يراه على المَمْثَل ولو الى حين هي الحقيقة الواقعية فكما أن العمل الدرامي يعطي الممثل شخصية جديدة هي شخصية الدور فكذلك تعطي الجمهور دوراً جديداً لكل فرد يخرج من شخصيته ، أما كيف يستطيع المؤلف أن يوهم النظارة بذلك فهـذا سر من أسرار الموهبة التي تتفاوت بين كاتب مسرحي وآخر ، ولا ريب في أن جميع العناصر في المسرحية من إخراج واضواء واصوات ومكان وزمان تسهم في خلق هذا الوهم فاذا لم يتوصل المؤلف في مراحل المسرحية الأولى الى خلق هذه الحالة الوهمية فان مسرحيته معرضة لاخفاق محتم ، ولا ريب في ان الحالة التحضيرية التي يخضع لها المتفرج قبل دخوله القاعة وما يتوقعه من انفعالات وهزات ومتع خير مساعد على ايجاد الوهم المذكور (٢) المشاركة : وهي عنصر هام والمقصود بذلك

المشاركة الشعورية والعاطفية بين المتفرج والممثلين في عملية تشبه الى حد ما تقمص الشخصيات ، ولا أدل على وجود هذه المشاركة من مقارنة ابطال الروايات المقروءة بأبطال المسرحيات فمشاركة **القارىء** مشاركة خارجية **جزئية** ، أما مشاركة **المتفرج** فهي **داخلية** وقد تصل في حالة بلوغ المسرحية مستوى عالياً من الاجادة الى حد المشاركة الفعلية **فيعيش** معها في حوادثها وتنقلها بين مختلف البرازخ الشعورية والعاطفيـــة والفكرية . **(٣) التشويق والديناميكية**: وهما من صفات المسرحية الناجحة لاستئثارها باهتمام المتفرج واهتمامه الكلي سواء باللجوء الى عنصر الاثارة والاقلاق في المواقف المأساوية الحزينـــة او المفاجأة والمفارقات في المواقف المضحكة . إن الاخفاق الذي منيت به المحاولات المسرحيـة عندنا انما يُعْزى الى نقص عنصر اوعنصرين من هذه العناصر او كلها مجتمعة .

والخلاصة أن المؤلف المسرحي مدعو الى خلق أشياء جديرة بالتحقيق وقابلة للحياة ولا يحق له بحال من الاحوال ان ينهي كتابة مسرحية ويدفع بها الى المخرج قائلاً : « ذلك كلام كتبته فما عليك الا أن تبث الحركة والحياة فيه » فاذا لم يضع في مسرحيته الحركة والحياة فلن يستطيع غيره ذلك ولو كان من عباقرة المخرجين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٤ —

لفت نظري في المحاولات المسرحية عندنا أن أغلب المتصدين للتأليف المسرحي **ينتقون موضوعات بعيدة عن تصوراتنا الذهنية وبيئاتنا** ، كأن يلجأ أحدهم الى **اقتباس** الموضوعات الاجنبية بعد أن يخلع على ابطالها اسماء عربية للتغطية ، أو **تلفيق** الموضوعات من هنا وهناك ، أو يحـاول آخر صب أفكاره وآرائه في قالب حواري لايمت الى العمل الدرامي بسبب فيفرغون مسرحياتهم المصطنعة من محتواها الواقعي الانساني الذي يضمن له البقاء وهم

انما يفعلون ذلك إما عجزاً عن رؤية الواقع ورصد البيئة لانعدام الادوات والوسائل عندهم او استخفافاً بهذا الواقع والمجتمع الذي يحدده وقد فاتهم ان الكاتب المسرحي لايكتب للمستقبل ولا للخلود وهو انما يكتب **لأهل زمانه** بل ان من شروط خلوده ان يكتب لأهل زمانه وان يتناول مايقع امام ناظريه من حوادث الحياة فهو يحقق من خلالها عمله الدرامي ، فهو يستطيع بقبولها واستخدامها بمهارة ان يخلق اثراً حياً تنعكس فيه حيوات معاصريه حتى اذا انقضى عصره ولم يبق من آثاره الا النص المكتوب احتفظت هذه الكلمات **بفضيلة الدراما الحية** تمثلت في كل زمان ومكان ، واذا ما القينا نظرة على الآثار الكلاسيكية التي خلفها الخالدون وجدنا انها تحتفظ بطابعها الحي وانها تعكس بالرغم من مرور الزمن جانباً او جوانب من الحياة الانسانية الخالدة وذلك لأنها استمدت من صميم الحياة وصممت ونفذت في الحياة كما ان رجالا من لحم ودم عاشوها على المسرح فاذا كان هذا فلا بد لها ان تحتفظ بطابعها الانساني مدى الدهور .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٥ —

هذا الكلام يتعلق بالمسرحيات النثرية ، أما تأليف المسرحيات الشعرية فله شأن آخر ، فان الطامعين فيه والمتطفلين عليه ، والمتطلعين اليه قليلون جداً ، ويكاد هذا النوع ان يكون وقفاً على بعض الشعراء الذين توطدت مكانتهم في عالم الشعر وتجاوز صيتهم النطاق المحلي الى المحيط العربي الواسع امثـــال احمد شوقي وعزيز أباظة وغيرهما ، واذا عرضت لهذا النوع من التأليف عندنا فلن تجد له أثراً منذ اخذ احمد ابو خليل القباني في اواخر القرن التاسع عشر يمثل مسرحياته الشعرية الملفقة ، وبالرغم من أن الشعراء المجيدين بل المتازين عندنا كُثُر فان احداً منهم لم تبلغ به الجرأة او الهوس الفني جداً يدفعه الى اقتحام باب التأليف الشعري فبقي

بعضهم ضمن نطاق نظم الملاحم التاريخية التي تكفيهم مؤونة ابتكار موضوع جديد من جهة وتجنبهم الانصياع لقواعد المسرح المعقدة وقوانينه الصارمة ومواجهة الجمهور بأثر شعري غير مضمون الاستساغة والنجاح من جهة اخرى .

ويخيل الي ، استناداً الى المحاولات الشعرية التي أتيح لي الاطلاع عليها انه بالامكان حصر الصعوبات التي تتحول دون رواج التأليف المسرحي الشعري وشيوعه عندنا :

١ ـ صعوبة النظم في ادوار المسرحية وتطويع القافية في تنوعها وتمدد بحورها على مدى المسرحية ، فقد ظهر لي ان معظم الناظمين يعتريهم الكلال والاعياء في مواطن عدة من المسرحية بصورة عامة وفي مراحلها الاخيرة بصورة خاصة فتفقد المسرحية توازنها وتعادل اجزائها .

٢ ـ صعوبة المحافظة على النفس الطويل والمتابعة المتصلة في اطار التوتر النفسي والفعالية الجمالية والوعي الانشائي مما يؤدي الى هبوط مفاجىء في مستوى المسرحية وحدوث فجوات فيها .

٣ ـ صعوبة الجمع بين الفكرة والنظم والملاءمة بينها في اتساق فني يحول دون طغيان احدهما على الآخر فليست المسرحية ديوان شعر او مجموعة يقصد منها اظهار الشاعرية كما أنها ليست معرضاً للمناقشة والاقناع بل هي عمل فني يصور جانبا او مقطعا من حياة بأداة تعبيرية لها اصولها واحكامها واسلوبها .

٤ ـ صعوبة تحريك الشخصيات ونقلها في إطارها الدرامي والشعري والحيلولة دون تلكؤهما وتنافرهما ، فقد شاهدت ان حركة الابطال في المسرحية تتعثر احياناً بقيود الوزن والقافية واللغة الشعرية او ـ على العكس ـ تتحول المسرحية الى مجموعة من المقطوعات او النتف او القصائد الدخيلة على المسرحية

فتبدو كأنها اجزاء منعزلة عن مجموع لاعلاقة لها بتطور احداث المسرحية وتسلسل الحوار المسرحي فيها .

٥ ـ من الشائع المعروف ان الفن المسرحي يقوم على مبدأ « الصراع » بين الابطال ، وهو الذي يخلق الحركة الدرامية وعنصر التشويق اللذين يستأثران باهتمام المشاهد ويوفران له المتعة الفنية حتى النهاية ، وقد توهم بعض ناظمي المسرحيات الشعرية عندنا أن المسرحية عبارة عن تحليل لحيوات الشخصيات او استعراض لسيرتها ومآثرها او تمجيداً لفضائلها الخلقية او استخلاصاً للعبر ، فهي نظرة خارجية سطحية لم تنفذ الى الداخل لتخلق ابطالا اغنياء بالحركة والانفعالات الانسانية العميقة التي تضمن لهم البقاء والخلود كأثر أدبي في تناقل الأجيال .

٦ ـ عدم استيعاب مؤلفي المسرحيات الشعرية روح العصور والأحداث التاريخية التي استمدوا منها موضوعاتهم فبقوا في حدود « الحادث » كما روته كتب التاريخ فكانت مسرحياتهم حوادث تاريخية منظومة شعراً على غرار ألفية ابن مالك في النحو .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلك هي ملاحظات عابرة مستقاة من تجارب شخصية نضعها أمام جيل المؤلفين الجدد الذين تعقد عليهم الآمال في بناء مسرح أصيل تدعمه آثار أصيلة .



بعض قضايا المسرح السوري

بقلم: نجاة قصاب حسن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبل سنوات ...

قبل سنوات ، كان الحديث عن المسرح السوري لا يجاوز الامنيات . فلم تكن في البلاد فرق حكومية او معانة من الدولة ، ولم تكن فيها فرق مسرحية خاصة ثابتة التكوين الا في حدود العمل الموسمي لا اليومي ، ولم يكن الجمهور الباحث عن مسرة رفيعة يجد ، بين الاماكن التي يفكر في قضاء السهرة فيها ، مسرحاً ينتظر الرواد.

وكانت الفرق الخاصة الموجودة في دمشق وحلب ، فرق هواة حتى حين يكون افرادها او اكثرهم من المحترفين . فالاحتراف كان ، في نظرهم ، معناه ان يتكسب صاحبه من العمل المسرحي ، ولكنه لم يكن يغنيه عن ان يكون لديه عمل آخر اساسي يعيش منه . وفيما خلا قلة من شبابنا وفتياتنا لايجاوزون اصابع اليدين عداً ، لم يكن هناك من ينصرفون الى المسرح وحده ، وهذه القلة الشجاعة تستحق منا ومن الآتين بعدنا كل الاحترام، فقد كانت هي التي تحملت ضغط الازدراء الاجتماعي لمهنة التمثيل.وبدّلته، بالسلوك الطيب والعمل الدائب، الى احترام اجتماعي لهذه المهنة .

وكانت الاندية الخاصة تقدم الحفلات المسرحية من الموسم الى الموسم ، وفي المناسبات القومية ، وساعد عملها على تفتح الكثير من الكفاءات والمواهب ، ولكنه لم يكن قادراً على ان يسد الحاجة الشعبية الى المسرح . وقليلا مانجد نادياً استطاع ان يقدم روايته اكثر من ثلاث ليال متتاليات ، أو ان يعيدها في دورة ثانية بعد الاولى .

وتغيرت الصورة . .

أما اليوم فقد تغيرت الصورة . فقد انشات وزارة الثقافة والارشاد القومي اربعة مسارح للمحترفين هي: المسرح القومي ومسرح العرائس والمسرح الغنائي ومسرح الفنون الشعبية، وباشرت بانشاء المسرح الشعبي في نطاق تجربة لم تستقر حتى الان في صورتها النهائية ، وانشأت وزارة الاعلام فرقة الفنون الدرامية وفرقة التلفزيون للفنون الشعبية ، وصار عدد الذين يعيشون من العمل المسرحي وحده ، منقطعين له الانقطاع الكلي ، يناهز المئتين .

وبني في البلاد مسرحان، مهما كان من ضعف امكانياتهما فانهما مسرحان . فالجيش العربي السوري استطاع ان ينشيء المسرح العسكري ذا المقاعد التي يقارب عددها ٥٥٠ مقعـداً ، ووزارة الثقافة والارشاد القومي بنت مسرحها الصغير ، مسرح ابي خليل القباني، ومقاعده ٢٥٨ وقد اوشكت المخططات الموضوعة لمسرح دمشق الكبير ، ومقاعده نحو من ألف وخمسمائة، على الانتهاء ، وربما باشرت امانة العاصمة التي عهد اليها ببناء هذا المسرح في طرح اعماله في المناقصة في غضون هذه السنة ، او في السنة المقبلة . وكانت الموازنة الانمائية تحتوي بالاضافـة الى مسرح دمشق ، عدداً من المسارح منها واحد كبير في حلب ، وواحد في اللاذقية ، وثالث في دير الزور ورابع في درعا .انني لااعرف على الضبط هل هذه المسارح لاتزال في الموازنة الانمائية ام تناولتها يد التشطيب الموقت لاعطاء الرجحان لمشاريع اخرى ، ولكنني واثق من ان السير الطبيعي في دولتنا الحديثة لابد ان يقود ، في وقت قريب او بعيد، الى انشاء هذه المسارح ومسارح غيرها في كل مدينة سورية .

لقد غدا العمل المسرحي معترفا به من الدولة ، ومحترماً من المجتمع ، وموضع الاقبال من الجمهور . وفي السنوات الاربع الماضيات استطاعت الفرق الحكومية ان تنفذ مواسم طويلة ، تتراوح بين ثلاثة اشهر من العمل وستة اشهر ، وصار الجمهور في دمشق يضع في مفكرته الليلية ، بين دور السينما ، اسم مسرح القباني . وصار الجمهور في دمشق يعرف انه كلما ذهب الى هذا المسرح ابان الموسم ، وجد رواية تشغفه ويخرج منها معجبا مسرورا .

وطرحت قضايا جديدة ...

ومع تغير الصورة ، تغير طرح المسألة بالنسبة لقضايا المسرح : فلم تعد مسألة **انشاء** المسرح ، بل **توطيده وتوسيعه** ؛ ولم يعد المسؤولون والمسرحيون والنقاد يناقشون مسألة ضرورة المسرح ، بل صارت المناقشات تدور حول برامجه ، حول الروايات المختارة والوانها ، حول الكاتب المحلي والاجنبي ، حول جيل المستقبل من المسرحيين والمدارس التي تؤهل هذا الجيل ، حول تعميم التجربة التي تمت في دمشق ، بعد الافادة من اخطائها وتلافيها ، لتكون المسرات المسرحية في متناول الشعب كله .

وعلى هذا الأساس ، سأحاول طرح القضايا الاساسية المتصلة بالعمل المسرحي، مسترشداً في حلها بنوعين من المعطيات : **الأول** ما أسفرت عنه تجربة السنوات الاربع الماضيات في وزارة الثقافة والارشاد القومي وفي لجنة المسرح في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وكنت فيهما واحداً من المسؤولين عن العمل المسرحي تخطيطاً وتنفيذاً ، و**الثاني** هو التوجيه العام الذي يطبع فكر الدولة اليوم ، وهو المناداة باشتراكية الفن والثقافة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ــ تجربتنا في بناء المسارح

ثارت حول بنـــاء المسارح لدينا مناقشات كثيرة مطولة . وكان اول نقد وجه لوزارة الثقافة أنها بنت مسرح القباني وهو مسرح صغير الصالة ، صغير المنصة جداً (اقل من ستة امتار عرضاً في أربعة امتار عمقا ، وثلاثة امتار ارتفاعا) ، وكان النقد الآخر الموجه الى امانة العاصمة أنها وضعت مشروعاً لمسرح كبير جداً ، تتسع صالته لألف وخمسمئة متفرج .

ان مسرح القباني لم يصمم ليكون مسرحا . كان مجرد قبو في بناية عادية ، حاول احد المواطنين ان يجعله مسرحا خاصا ، فاستملكته وزارة الثقافة لتجعله مسرحا للعرائس . ولما وجدت الوزارة انها لاتجد مسرحا تعمل عليه فرقة المسرح القومي ، جعلت نصب عينها ان تحوله الى مسرح موقت صغير ، كمسارح الجيب في اوربا ، وبذلك تسد به الحاجة الملحة الى صالة مسرحية قائمة في مركز المدينة وعلى عقدة المواصلات الهامة ، ريثما يبنى المسرح الكبير في دمشق .

وقد وجدت الوزارة صعوبات كبرى في تهيئة هذا المسرح ، وسط سيل من الانتقادات ، على أنه لما تم انشاؤه فتح العين على تجربة لم تكن لها سابقة عندنا . فقد امكن في هذا المسرح تقديم الروايات المتوسطة والصغيرة (من حيث عدد المثلين) وباستخدام الأقل من المناظر الواقعية والاكثر من الستائر ، وكانت رؤية المسرحية غاية في الوضوح ، وهمسة الممثل تسمع حتى آخر كرسي في الصالة . واستمتع الجمهور أيما استمتاع بهذا المسرح الانيس ذي الجو الخاص ، وخلق فيه - بسبب وضوح الصوت والرؤية ، جو هادىء راق صار من تقاليد العمل المسرحي ، جو اقرب بكثير الى جو المعابد الخاشعة منه الى الصالات التي تدور فيها الاحتفالات . **واذا كان لي أن اختار فانني اختار أن يبنى في دمشق اربعة مسارح من نوع مسرح القباني بدلا من مسرح واحد يعادلها مجتمعة في استيعابه** . وهـذا الحل يؤمن المزايا التالية :

١ — قلة التكاليف . ان مسرح القباني لم يكلف لاستملاكه واعداده وتجهيزه بالتدفئة شتاءً والتهوية صيفاً اكثر من ثلاثمئة الف ليرة سورية . وهو مبلغ بسيط جداً اذا قورن بالملايين التي تنفق على المسارح الكبيرة ، ومسرح دمشق الكبير مقدر له ان يكلف مليوني ليرة عدا ثمن الارض .

٢ - كثرة الفرق الصغيرة (عدداً) التي تجد صالات دائمة تعمل عليهـــا في نفس الجو الراقي ، وهذا من شأنه تأمين العمل للكثير من المسرحيين وايجـاد التنافس بين الفرق والتنوع في برامجها .

٣ - توزيع هذه المسارح على الأحياء لتقريب المواصلات الى الجمهور .

٤ - تأمين استمرار العمل المسرحي . فألف شخص يشاهدون رواية في مسرح ذي ٥٠٠ مقعد يرونها في ليلتين ، وفي مسرح ذي ٢٥٠ أو ٣٠٠ مقعد يرونها في ثلاث ليال ، واستمرار التمثيل يومياً من شأنه أن يتيح مزيداً من التجربة والتدريب للممثلين ، كما يترك سمعة ادبية طيبـة لان سمعة المسرحية تقاس بعدد ليالي العرض ، بالاضافة الى سهولة امتلاء المقاعد في مسرح صغير ، وهو عنصر فعال جداً في تنشيط معنويات الممثلين .

وبطبيعة الحال ، حين أقول بعدد من المسارح المماثلة لمسرح القباني ، لاأقول بتكرار النقائص التي في هذا المسرح . فمن الممكن أن تكون الصالة صغيرة ومنصة المسرح فسيحة وكافية لتأمين العمل المسرحي . كما انني لاأنفي ضرورة وجود مسرح كبير للمناسبات الكبيرة وللروايات التاريخية ذات الاخراج الذي يسمونه (الكبير) حيث الممثلون كثرة والمناظر تحتاج الى فسحات كبيرة .

التجربة الاوربية

والتجربة الاوربية فيها تأكيد لهذا الاتجاه . ففي بلد كبير كتشيكوسلوفاكيا ، سكانه نحو اربعة اضعاف سكان سورية ، ومدنه الكبيرة مكتظة بالسكان ، وجمهوره يعتبر المسرح المسرة الاولى ـ ربما قبل السينما ـ ثار نقاش حول بناء مسرح جديد في مدينة برنو ، وكان الفنيون حاسمين ومجمعين على رفض مسرح ذي ١٥٠٠ مقعد أو اكثر ، وقد ذكر لي كبير المخرجين التشيك ، سفوبودا ، مبدع اللاتيرنا ماجيكا ورئيس الاخراج المسرحي في المسرح القومي التشيكي ، أن المسرح يجب ألا يتجاوز مقاعده ٨٠٠ بما في ذلك الشرفات . وفي باريس وبراغ اكثر المسارح العامة يومياً مسارح الاحياء التي في بعضها مقاعد اقل من مقاعد القباني ، ومنصة للتمثيل أصغر من منصة القباني ايضاً .

المسارح الفرعية

وحين يتم تأمين هذا العدد من المسارح في كل المدن السورية كان لابد من ايجاد حلول فرعية ، ومنها اعداد صالات السينما والقاعات المدرسية لتصبح مسارح صالحة للتمثيل والمنوعات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد قامت تجارب ناجحة في هذا الصدد ، فأمكن بمبلغ ١١٥٠ ليرة سورية تحويل صالة سينما دمشق في القامشلي الى مسرح مناسب ، وذلك بزيادة عمق المنصة ووضع ستارين احدهما لستر الشاشة والثاني في مقدمة المسرح ، وتركيب سلسلة من الاضواء الكهربائية للانارة المسرحية ، وفتح بابين لجانبين الممثلين ، ومثل هذا العمل بوشر به في سينما ادلب وارجو ان يكون انتهى الى نتيجة . وجرت تجربة في دير الزور والحسكة حيث حول مسرحان مدرسيان الى مسرحين صالحين للتمثيل بمبالغ قليلة سدتها الحفلات التي اقيمت عليها بجزء من ايرادها ، كما قامت تجربة مماثلة في الرقة .

فاذا أخذنا بعين الاعتبار ان ليس هناك مدينة صغيرة في سورية الا وفيها دار سينما او اكثر ، ومدرسة اعدادية او ثانوية مبنية وفيها صالة كبيرة ، واذا اخذنا بعين الاعتبار نظام الادارة المحلية وصلاحيات المحافظين التي تسير نحو الاتساع ، **وجدنا أن في الامكان القيام بحملة عامة لجعل كل دور السينما وصالات المدارس صالحة لاستقبال الفرق المسرحية** ، وهي حملة تنتهي في اسابيع وتؤخذ نفقاتها من التبرعات وريع بعض الحفلات التي تقام خاصة لهذا الغرض .

وقد أعدت لجنة المسرح في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب مشروعاً مفصلاً لهذه الغاية سوف تتقدم به الى المسؤولين في وقت قريب ، كما انها تناشد المسؤولين في وزارة الاشغال وفي امانة

العاصمة والمحافظات ان يتشددوا في تطبيق احكام البلاغ الذي صدر منذ ثلاث سنوات وهو يحظر أعطاء اية رخصة لبناء دار للسينما ما لم تكن صالحة في نفس الوقت للعمل المسرحي . وانا لنعتقد بأن الذي يكمل هذا البلاغ ويعطيه معناه الملموس هو أن تمثل الدوائر المسرحية في وزارة الثقافة والارشاد القومي في اللجان التي تناقش مخططات دور السينما قبـــل الترخيص لها من السلطات المسؤولة .

٣ — انشاء فرق المسرح الشعبي لكل المحافظات

والقضية الثانية التي تطرح نفسها هي مسألة تعميم النشاط المسرحي على كل المحافظات ، وعلى جميع المدن السورية الكبيرة والمتوسطة والصغيرة وعلى جميع القرى بوجـــه خاص . إن المتعة المسرحية ليست وقفاً على العاصمة ولا يمكن ان تكون . واذا كانت سياسة وزارة الثقافـــة والارشاد القومي في انشاء الفرق المركزية كالمسرح القومي ومسرح العرائس والفنون الشعبية والمسرح الغنائي ، سياسة صحيحة وتتماشى مع مايجري في جميع بلدان العالمين الرأسمالي والاشتراكي فان السياسة التي تكملها هي :

١ — إرسال الفرق المركزية الى جميع المحافظات والمدن في جولات موسمية .

٢ — تأسيس فرق مسرحية لهذه المدن والقرى .

وقد اقرت لجنة المسرح في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب مشروعاً لانشاء المسرح الشعبي على الاسس التالية :

١ — يعتبر المسرح الشعبي مسرحاً مستقلاً تابعاً من مسارح وزارة الثقافة والارشاد القومي.

٢ — يقدم رواياته باللغة الدارجة البعيدة عن الركاكة والتفاهة والابتذال ، في ذلك تقريب المسرح من الحياة اليومية .

٣ — يقدم موضوعات محلية أو مقتبسة ، ومن حين الى آخر يقدم روايات عالمية تطلع الشعب العربي السوري على قضايا الشعوب الاخرى وعاداتها وخصائصها القومية .

٤ — يتألف المسرح الشعبي مبدئياً ولهذه المرحلة من اربع فرق: الاولى لمحافظات دمشق ودرعا والسويداء ، والثانية لمحافظات حمص وحماه واللاذقية ، والثالثة لمحافظتي حلب وادلب والرابعة لمحافظات الرشيد ودير الزور والجزيرة .

٥ — يؤخذ ممثلو هذه المسارح من ابناء المناطق التي يعملون فيها ، ويقدمون اعمالهم على المسارح الصغيرة وعلى اربعة مسارح متنقلة على سيارات جرى اعداد مخططاتها في وزارة الثقافة والارشاد القومي في سورية بمعونة المسرح القومي التشيكي .

وقد قدرت لهذا المشروع موازنة مبدئية للتجهيز قدرها مئة وخمسون الف ليرة سورية وللتشغيل قدرها مئة وستون الف ليرة سورية في العام ، ويمكن تدارك اعتماداتها من المحافظات

والبلديات التي يقوم فيها نشاط هذه المسارح على اساس نظام الادارة المحلية كما يمكن تأمين بعضها من يانصيب خاص ومن تبرعات تجبى لهذه الغاية ومن رسم موقت على الملاهي ودور السينما يخصص محصوله للانفاق على العمل المسرحي .

إن هذا المشروع لابد ان يتحقق ، فالحاجة اليه ملحة من جانب ، والاتجاه الاشتراكي في الدولة يحتمه من جانب آخر كاستجابة الى مطالب الشعب في اصغر مدنه وقراه ، ومن ينهة تأمين متع الثقافة والفن لجميع المواطنين .

٣ — انشاء معهد للمسرح

ويقودنا اتساع النشاط المسرحي الى ملاحظة اساسية وهي انه ليس في سورية الا اربعة فقط تخرجوا من المعاهد المسرحية ويعملون في المسرح كمخرجين في المسرح القومي ، وواحد انجز دراسة خاصة في مسرح الأمم في باريس ، بالاضافة الى خريج معهد المسرح في مصر يعمل حالياً في التدريس .

واذا كانت الموهبة والحماسة والاخلاص للفن والتجارب الطويلة في الأندية والفرق الخاصة قد امدتنا حتى اليوم بالكثيرين من الممثلين الجديرين ، فان كفايتنا من ممثلي المستقبل الذين يملأون بجدارة متطلبات هذا الفن الصعب لايمكن تأمينها الا بفتح معهد للمسرح يؤمن لنا الصفوف المقبلة من العاملين في النهضة المسرحية ، ولا سيما من العنصر النسائي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كان التفكير في انشاء معهد للمسرح قبل سنوات يعتبر ضرباً من الترف الذي لامبرر له ، اذ لم تكن هناك حاجة ماسة لمثل هذا المعهد كما لم يكن في الامكان تأمين العمل للمتخرجين منه ، وهذه مسألة تفرض نفسها عند التفكير في انشاء اي معهد . وبالاضافة الى هذين العنصرين كان هناك عنصر ثالث هو عدم امكان تأمين المدرسين اللازمين له .

على ان الحال تغيرت من كل هذه الوجوه ، ولا اراني في حاجة الى الايضاح الا فيما يتعلق بمن يتولون التدريس في هذا المسرح ، وعندنا الآن عدد من المتخرجين من المدارس المسرحية كما يمكن لنا للسنوات الأولى أن نتدارك بطريق الاعارة بعض الاساتذة الممتازين من البلاد العربية ومن البلاد الأجنبية في نطاق منح الاونيسكو والمعاهدات الثقافية

انها خطوة هامة في طريق النهضة المسرحية ، وهي كذلك خطوة بسيطة ولم تعد تحتاج الى الكثير من الجرأة بعد أن مهدت الظروف لها تمهيداً حسناً وصارت من الضرورات التي ان لم نباشرها كنا متخلفين ، وقصر الاحتياط عندنا عن الحياة .

٤ ـ مشكلة الكاتب المحلي :

وهنا لابد من الاشارة الى الناحية الرابعة الكبيرة من نواحي النهضة المسرحية ، وهي مشكلة النصوص المسرحية . وقد اجمع النقاد على ان نقطة الضعف عندنا عدم وجود مسرح محلي يصور خصائص البيئة وقضاياها ونستطيع اذا قدمناه الى الشعب ان نقدم له مشكلة وحلا في نطاق المسرة .

وقد كنا في هذا الصدد من قبل ، ندور في حلقة شيطانية . فحتى يولد الكاتب المسرحي يجب أن يكون هناك مسرح وطيد ، وحتى يوجد مسرح وطيــد يجب أن يكون هناك كاتب مسرحي . وقد كسرت فرق وزارة الثقافة ووزارة الاعلام هذا الطوق الشيطاني ، بادئة بالانتاج العالمي والعربي (روايات مصرية) وبعض الانتاج المحلي الجيد . وانني لاشهد هنا ان بعض ما كتبه الكتاب المحليون يمكن ان يرتفع الى مستوى موليير بالترجمة ، وقد جربت انا نقل فصل من احدى الروايات الشعبية الدمشقية الى الفرنسية فجاء النص ممتعاً جميل الحوار والحركة معالجاً مشكلة تزايد السكان وضيق البيوت عن الاستيعاب في المدن المكتظة على ان المشكلة لاتزال مطروحة واری ان حلها يكون بمايلي :

١ ـــ اللجوء الى الاقتباس ، بحيث يؤخذ من بعض النصوص الاجنبية الملائمة هيكلها الانساني والمسرحي ، ويكسى بعد ذلك ، بالحوار والتحوير ، لحماً من لحمنا ودماً من دمنا . وهذا الاقتباس فضلا عما يتيحه من تطعيم لادبنا بالادب العالمي في عصر ذابت فيه الحدود بين الثقافات ، يتيح للمقتبسين تجربة شخصية تسمح لهم بالكتابة المسرحية المباشرة . وقد جربت انا اقتبـــاس مسرحيتين لموليير هما البخيل التي اصبحت تدور في سوق ساروجة في دمشق ، ومدرسة النساء التي اصبحت حوادثها تدور بين دمشق وعين الفيجة وقد كتبتها كلها بالزجل . وانني لأرى قلمي الآن أكثر نشاطاً واستعداداً ، بعد هاتين التجربتين وبعض التجارب الأخرى ، لكتابة مسرحية محلية . وأعتقد قياساً على هذا ان في الامكان تنشيط الكتابة المحلية عن طريق الاقتباس في البداية .

٢ ـــ قبول المسرحيات المحليــة التي يكتبها الكتاب المحليون دون تشدد كبير ، وانني لاعتقد ان نصاً محلياً نصف جيد خير من نص أجنبي جيد برمته ، من حيث تأمين استجابة الجمهور له ومن حيث النظرة الى المستقبل .

ويمكن للجهات المشرفة على العمل المسرحي ان تدمج في هذا الصدد مجهود الكاتب بمشورة المخرج ، ومن تعاونهما يخرج خير كثير . وقد جرت بعض التجارب المبدئية في هــــذا السبيل ونعتقد انها ستؤتي ثمارها في وقت قريب .

٣ ـــ وأهم من العنصرين السابقين ، ان تتغير النظرة الى النص المسرحي فلا تقاس بنفس المقاييس التي تطبق على الكتابة النثرية في موضوعات علمية وأدبيـــة . فالنص المسرحي شرطه

الاقتضاب في الحوار ليكون هذا الحوار حارا ومؤثراً وبعيدا عن الاملال. وهذه المقاييس المطبقة الآن لتملك النصوص تجعل رواية البورجوازي النبيل لموليير، اذا طبقت عليها قواعد التملك للكتب العادية، تباع بمبلغ قدره ٢٩٢ ليرة سورية. ولما كان الكاتب المسرحي الموفق ينتج في حياته عشر مسرحيات فان هذه الاسعار لاتغري احداً. ومن الضروري جداً ان تستثنى نصوص المسرحيات من مقاييس النثر، وقد سبق للمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ان اقر هذا المبدأ، وكل مانرجوه الان من وزارتي الثقافة والاعلام أن تعيرا التفاتهما، للانتاج المسرحي على نحو ينشط الكتابة المسرحية.

٤ — يجب أن تحفظ حقوق المؤلفين في بلادنا ليكون في وسعهم أن ينالوا مبلغا اضافيا عن كل مرة جديدة تمثل فيها المسرحية. انه حق عالمي معترف به للمؤلفين، وبلادنا اذا شاءت ان تحترم نفسها وجب عليها ان تبدأ باحترام القيم الثقافية. ولايمكن لدولة لاتحترم القيم الثقافية ان تدعي تشجيع الثقافة، وانني لاقولها وانا اعلم بأن جميع المسؤولين سيلتفتون الى هذه الناحية ليعيروها اهتمامهم لانها مسألة حق اولا ولانها مسألة ضمان لنشوء الكاتب المسرحي الحق.

٥ — وأخيرا فان الدولة يجب ان تعتمد، الى جانب المسابقات المسرحية، مبدأ تكليف بعض الكتاب المجيدين الذين عرف عنهم تمرسهم بالقصة والرواية والمعرفة بالنفس البشرية وحسن الحوار بأن يكتبوا مسرحيات لقاء تعويضات مجزية سواء من الناحية المعنوية او من الناحية المادية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان مبدأ المسابقة القائم على اتاحة الفرص للجميع بصورة متساوية مبدأ عادل ولاشك، ولكنه قد يحرم من طائفة من الكتاب المتمرسين يجدون الا يدخلوا في مسابقات مع غيرهم لكي يفسحوا المجال لغيرهم على الأقل.

وقد اقرت لجنة المسرح في المجلس الاعلى هذا المبدأ ورأت ان التجربة مفيدة في هذا المضمار، وان الكاتب المعروف اذا جرى تكليفه بكتابة مسرحية عمد الى اتقانها حفظاً لاسمه وسمعته، وأتى بعمل يتناسب مع خبرته الطويلة.

خاتمـــة

لايمكن لمقال محدود المدى ان يحيط بكل قضايا المسرح السوري وان يعالج كل واحدة منها معالجة وافية. واذا كنت قصرت حديثي على طائفة من هذه القضايا فليس هذا من استصغار لشأن غيرها. ويقيني ان قضايا المسرح على كثرتها قد اصبحت ميسورة الحل لما نجده من اهتمام بالمسرح من جانب الشعب ومن جانب المسؤولين على حد سواء.

من مشكلات

المسرح في سورية

للدكتور سلمان قطاية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقدمة

ولد المسرح العربي في سورية اواخر عام ١٨٤٧ على يد مارون النقاش عندما قدم مسرحيته البخيل . ولكن الموت لم يمهله اذ توفي عام ١٨٥٥ ، فتابع ابن اخيه سليم خليل النقاش رسالته اذ الف فرقة خاصة وذهب بها الى مصر ، ثم ظهر ابو خليل القباني حوالي عام ١٨٦٥ وانشأ مسرحه في دمشق مع صديقه اسكندر فرح . وبعد فترة من الزمن ذهب الفنان الى الاسكندرية ثم القاهرة .

وتتالت هجرة الفنانين السوريين الى مصر امثال : سليمان القرداحي ، وسليمان حداد وابنه نجيب حداد ، وعزيز عيد وغيرهم .

وفي عام ۱۹۱۰ عاد جورج ابيض ، وهو سوري الاصل ، الى القاهرة بعد ان امضى في باريس ست سنين قضاها في التدرب على الفن المسرحي تحت اشراف الممثل والمخرج الفرنسي سيلفان ، فألف فرقة كانت تقدم مسرحياتها بالفرنسية ، حتى اوعز سعد زغلول اليه فجعل يقدم مسرحياته بالعربية .

واذا تصفحنا اليوم هذا التاريخ الطويل ، **وقد مضى على اول تجوبة مسرحية عوبية مئة وسبعة عشر عاما** ، وجدنا انها لم تكن متصلة الحلقات ، وكانت تعتمد على سواعد افراد يعملون في الفن فترة من الزمن تقصر او تطول ثم تقع الحركة الفنية في الركود ، ومن ثم تعود اليها الحياة .. وهكذا .

وبدهي ان الحل الجذري لاستمرار الحركة الفنية ودوامها هو تبني الحكومات للفرق الفنية الشيء الذي لم يحدث في سورية الا منذ اعوام معدودات .

ونلاحظ ايضا ان في بداية كل نشاط تطرح المشكلات الفنية نفسها من جديد . اذ لم تترك التجارب السابقة سوى آثار ضئيلة . وكأننا لانزال في نقطة الانطلاق .

وقبل ان انتقل الى بحث المشكلات الفنية هذه اود أن ألخص الصفات الاساسية للمسرح العربي منذ بدايته . نستطيع القول ان مفاهيم المسرح الحالية كانت على قسمين : **الاول** : يحاول قدر **الاستطاعة** جذب اكبر عدد ممكن من الشعب حوله ، ويتجاوب الى حد ما مع ذوق الجماهير . وقد تميز بالصفات التالية :

— ارضاء الجمهور بتحوير وتشويه المسرحيات العالمية كي تنزل بها الى مستوى العامة . كالحرص على « النهاية السعيدة » حتى في التراجيديات كمسرحية هاملت وروميو وجولييت . وادخال العنصر الكوميدي بأي شكل كان .

— اثارة عواطف الجماهير بالمواقف الميلودرامية المؤثرة .

— جذب انتباه الشعب بالمفاجآت الغريبة والمواقف البعيدة عن المعقول والاقرب الى المعجزات .

— الاعتماد على الروح الرومانسية مع المغالاة من حيث التمثيل والاخراج والنص .

— الاكثار من الغناء حتى تتحول المسرحية الى اوبريت غنائية محضة تعتمد في شهرتها على اسم المغني .

— ارضاء الجمهور بقصص ومواقف جنسية تصل احيانا حتى حدود الرعونة .

وهذه المحاولات صفات ايجابية لابد من ذكرها .

— الاقتباس من التراث الشعبي العربي الادبي ، وقصص التاريخ العربي .

— معالجة القضايا الوطنية والاجتماعية .

— الروح الشاعرية الغنائية .

— الاقتباس (المطابقة) في الاخراج والديكور والملابس .

بينما القسم الثاني يعتقد ان هذه المحاولات ماهي الا تشويه للفن الحقيقي وان الواجب يدعو الى تقديم المسرحيات العالمية كما تقدم في بلادها الاصلية . وتزعم هذه الحركة جورج ابيض الذي كان يقدم المسرحيات التي درسها في باريس فينجح فيها ولكنه ما أن يحاول الابداع حتى يفشل.

تعاطفت الفئة الاولى اذن مع الجماهير وجذبتها اليها ولكنها هوت بالمستوى الفني الى السوقية.

بينما ظلت الفئة الثانية تتعاطف مع اذواق النبلاء والمثقفين فظلت معزولة عن الشعب .

وكانت تلك الفترة فترة تخبط وتقليد وتعثر ولم تخرج علينا بفن اصيل . ويقول الدكتور محمد يوسف نجم في خاتمة كتابه عن المسرحية العربية « ويبدو لي ان مسرحنا العربي لم يقطع دور التقليد حتى اليوم . . والعبقريات الفردية هي مايطبع تاريخ المسرح العربي بعد الحرب العظمى . الا اننا لم نخلق مدرسة مسرحية ولم نشق لانفسنا طريقنا الخاص بنا الذي يستطيع به مؤرخ المسرح العربي ، في يوم من الايام ، ان يدعي اننا عبرنا عن اخلاقنا وعاداتنا وشخصيتنا باعتبارنا امة تختلف عن الامم الاخرى ، بطريقة مسرحية خاصة او بأدب مسرحي خالد » .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

هدف المسرح في سورية

الهدف هو ان نخلق مسرحا شعبياً عربياً يتجاوب معه ويتعاطف مع عاداته وتقاليده دون ان ينزلق في هوة السوقية والتهريج الرخيص ، ودون التعالي نحو الابراج العاجية والعيش ضمن دائرة محدودة ضيقة .

ولنتأمل بادىء بدء مراحل تطور المسرح الغربي والنتائج التي وصل اليها كي نستطيع ان نأخذ منها قبساً يساعدنا في مهمتنا :

نشأ المسرح شعبياً خلال عصور الحضارة اليونانيـــة ـ الرومانية ، وفي خلال العصور الوسطى . وجعل اليونان من المسرح جزءاً لايتجزأ من حفلات الاعياد الدينية الشعبية ، فاستلهمت مسرحياتها من الاساطير الوثنية الدينية ، كذلك كان حال المسرح الديني في العصور الوسيطـة . ثم لم يلبث ان انتقل المسرح الى البلاطات الملكية واصبح عنصر ترفيه الملوك والنبلاء وابتعد عن الحياة الشعبية . ثم استولت عليه البورجوازية خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فأصبح جزءاً صغيراً من حياتها . وهو مايسمى اليوم بالمسرح البورجوازي . يتصف هذا المسرح بان

حفلاته تقام في مسارح صغيرة انيقة يشترط على المشاهد لدخولها ان يدفع رسماً باهظاً ويرتدي ملابس خاصة فاحشة الثمن ومن الواضح ان هذه الشروط وضعت كعقبة لمنع الفئات الشعبية من ولوج باب هذه المسارح . ويعالج مؤلفو هذه المسرحيات : حياة البورجوازي العاطفية ومتاعبه اليومية الصغيرة وتجري الحوادث ضمن غرف دار واحدة ويبدو ابطالها من البورجوازي وزوجته وعشيقته او عشيقها . وتنتهي المسرحية بضحكة مجلجلة ونهاية سعيدة يطمئن فيها البورجوازي على حياته ومصيره . ثم يعود الى داره مطمئن البال مستريح الخاطر ولا يلبث ان ينسى المسرحية بعد حين . ولقد سمي هذا المسرح ايضاً بالمسرح المهضم Digestif ، اذ يبدو كدواء اوشراب لذيذ الطعم يساعد عملية الهضم بعد عشاء فاخر . وغايته التسلية والترويح عن النفس وقتل الوقت .

وثار بعض المفكرين والفنانين على ماتردى اليه الفن المسرحي وراحوا يحاولون اعادة مجده القديم حينما كان شعبياً يضم بين جنباته الآلاف من البشر . فأسست المسارح الشعبية .

ولكن المسرح الغربي والفنون الغربية الاخرى تعاني ازمة ماتزال في ازدياد وبروز ، رغم كل الضجة التي تقام حول المسرح الحديث . فقد وقع في جمود وتكرار ، واصبح سجين تعاريف وتصانيف وقواعد مدرسية ضيقة وهذا مانشاهده اليوم في عواصم اوروبا الشرقية والغربية .

وانحصرت الحركة بين مفاهيم ثلاثة : المسرح الاجتماعي والمسرح العبثي ومسرح التسلية ولم تخرج المحاولات كلها عن هذه الحلقات الثلاث .

وعندما اسس مسرح الامم عام ١٩٠٦ في باريس كانت احدى دواعي تأسيسه اللقاء بين الشعوب لتقدم كل امة افضل فن أصيل ابدعه أبناؤها ، يعرض على الآخرين ليزيد من ثقافتهم ويغني تراثهم ويفتح لهم ثغرات يستطيعون خلالها ان ينفذوا من الأزمات التي يعانونها .

وبدا واضحاً للعيان ان المسرح المثالي هو الذي يستطيع ان يعيش بين الشعب ويصبح جزءاً من حياته الاجتماعية وظهر للجميع ان الطقوس الدينية والاجتماعية هي المثل الذي يجب ان يطمح اليه كل فنان أصيل ، اذ تكمن فيه الروح الاصيلة لكل شعب .

وانهارت الفكرة البورجوازية بأن لامسرح الا المسرح الاوروبي وان كل تلك الحفلات لاعلاقة لها بالفن المسرحي طالما لاتخضع لقواعد المسرح البورجوازي التي ذكرتها آنفاً .

وعرف الجميع ان المسرح قد وجد دوماً في كل المجتمعات مهما كانت بدائية وذلك منذ اولى عصور التاريخ وان على كل شعب ان يبحث عن هذا المسرح الاجتماعي ليجد فيه فنه الاصيل لان في هذا المسرح خلاصة المفاهيم القومية والتقاليد الشعبية ، فالمؤلف هو الامة بأجمعها بعراقتها وتاريخها ، والمخرج هو رئيس الحفل والمدبر له ، والممثلون هم القائمون على تنفيذ تلك الحفلات والجمهور هو الشعب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا فقد نالت الكمرون ، هذا البلد الافريقي الناشيء الدرجة الممتازة في مسرح الامم عام ١٩٦٣ . والواقع اننا اذا اردنا ان نخلق فناً عربياً شعبياً اصيلا فا علينـا الا ان نتجه الى هذه الفنون المسرحية الشعبية الاجتماعية فنتبعها درساً وتمحيصاً وتقديماً فنجد فيها الاصول التقنيـة التي يساعدنا على اكتشاف انفسنا والتعرف على تراثنا .

ولم يقم أحد من الفنانين السوريين بمحاولات في هذا الميدان . على ما اعلم ، سوى المرحوم سليم قطاية الذي ادرك هذا السر بحدسه الفطري وبعد نظره الفني ، فقدم عام ١٩٥٨ في حلب ودمشق والقاهرة ، فصلاً بعنوان « العرس في قريتنا » وفيه قدم حفلة العرس كما تجري في الريف السوري بعد ادخال التعديلات مما يقتضيه الفن المسرحي . وذلك مع افراد « فرقة الفنون الشعبية » بحلب التي تحمل اليوم اسمه .

وفي عام ١٩٦٣ عندما انهى الاستاذ شريف خزندار دراسته في جامعة مسرح الامم في باريس بصحبة زوجته السيدة فرانسواز غروند ، طلب اليهما مدير مسرح الامم العمل على تقديم احدى هذه الحفلات في مسرح الامم وفي اقرب فرصة (وكان الموعد المضروب هو موسم عام ١٩٦٥) . وكان من جملة الاقتراحات دراسة حلقة « الذكر » وحفلة « العرس » وغيرهما . ويبدو ان الاستاذ خزندار قد اهمل المشروع !

وفي اعتقادي ان هذه الدراسات المسرحية الشعبية اذا ما تضافرت مع الدراسات الشعبية في الميادين الاخرى حسب الاصول العلمية ، تقدم لنا منبعاً لا ينضب في مجال الفنون كلها ، ولكنه تمشي في بلادنا بخطوات بطيئة الشيء الذي يعوق تقدم الفنون بأجمعها .

المحاولات المسرحية في سورية منذ عام ١٩٤٥

لا تختلف هذه المحاولات عن سابقاتها الا قليلا . فهي تتصف بالتقليد وبوجود محاولات جدية انما لم يكتمل نضوجها ومحاولات فردية اخرى لم يكتب لها الاستمرار .

الفئة الأولى : آمنت كما آمن جورج أبيض من قبلهـــا بان المسرح الحقيقي هو المسرح الاوروبي الـكلاسيكي شريطة ان يقدم كما يقدم في موطنه الغربي . فيقوم الفنان السوري بتقديم الاعمال الفنية حسب صورة طبق الاصل لما رآه في اوروبا وتعلمه . وينطبق هذا الرأي حالياً على الدكتور رفيق الصبان الذي درس في باريس على يدي جان لوي بارو خلال بضعة اشهر ، وعلى الاستاذ شريف خزندار الذي درس على يدي جان فيلار لفترة قصيرة .

الفئة الثانية : اتبعت اساليب القباني ويوسف وهبي فكان فناً سوقياً لا شعبياً والفرق بينهما كبير .

الفئة الثالثة : قامت باقتباس المسرحيات بشكل معقول ، فحافظت على النص قدر الاستطاعة

وحولت مجرى الحوادث من بلدها الاصلي الى سورية . كما في مسرحية « المفتش العام » لغوغول، او في الجزائر كما في مسرحية « ثمن الحرية » لعمانويل روبلس .

الفئة الرابعة : قدمت مسرحيات من تأليفها فاستطاعت نادراً ان ترتفع الى مستوى جيد كما في بعض مسرحيات حكمت محسن الاذاعية ، ومسرحيات سليم قطاية التلفزيونية .

باستطاعتنا تلخيص نتائج هذه المحاولات بالنقاط التالية :

ـ ظلت محاولات الدكتور صبان المسرحية والتلفزيونية ، ومحاولات الاستاذ خزندار معزولة انعزالا تاما عن الشعب . ولكنها ساعدت على تثقيف المهتمين بالشؤون المسرحية وذلك بعرض روائع المسرح العالمي باسلوب غربي بحت .

ـ لاقت المحاولات السوقية نجاحاً جماهيرياً كبيراً ولكنها فشلت فشلا فنياً ذريعاً .

ـ نجحت المحاولات الاخرى بنسب متفاوتة .



من مسرحيات حكمت محسن : نوادر جحا

طريق المسرح الشعبي

لن تقوم قائمة للمسرح في بلادنا ، ولن يكتب له النجاح والعمر الطويل ، الا اذا استطاع ان يتغلغل في الحياة الشعبية تغلغلاً عميقاً . وذلك بان يتخذ له من القاعدة الشعبية أساساً ملهماً وهدفاً نهائياً .

والملاحظ لدى المسؤولين عن المسرح في بلادنا ان حلولهم لمشكلات المسرح تفرض دوما على الشعب من الأعلى ، ومثلهم كمثل من يريد بنـــاء هرم مبتدئاً من القمة وليس من القاعدة . واقتصرت الاصلاحات في اغلب الاحيان على تغيير الاشخاص المسؤولين او تغيير الخطط (وهذا

ماجرى نادراً) في اتجاه واحد من الاعلى الى الاسفل . مع ان الحلول الطبيعية والمعقولة مدعوة الى ان تأخذ بعين الاعتبار ذوق الشعب ومقدار تجاوبه مع حلولهم ومقترحاتهم .

وقد رأينا عدداً من المسؤولين في بلادنا عن المسرح يتبنون مبدأ المسرح الشعبي ولكنهم ما ان يبدؤوا بالعمل حتى ينحرفوا نحو المسرح البورجوازي . والاسباب عديدة : اولا : ليس لديهم مفهوم واضح عن المسرح الشعبي بالنسبة للشعب العربي السوري . ثانيا : لايملكون دراسات علمية عما سبق أن قدم في هذا الميدان . ثالثاً : الرغبة في الوصول باقصى سرعة الى قمة المجد والشهرة . واختيارهم اسهل الحلول وابسط الطرق واسرعها وغالبا مرتجل . اضف على ذلك : قلة الاخصائيين والاموال .

والحقيقة أن الوصول الى المسرح الشعبي يتطلب عملا حثيثاً بطيئاً جدياً مجدياً .

وليس هدفي في هذه الدراسة وضع مخطط عام شامل للنهوض بالحركة المسرحية في البلاد كافة وهذا موضوع سأتطرق اليه في بحث خاص في المستقبل ان شاء الله .

ولكن هدفي من هذه الدراسة سرد العناصر الاساسية التي تقود الى المسرح الشعبي العربي من الناحية الجمالية التطبيقية التقنية .

قال مارون النقاش في مقدمته لاول مسرحية عربية (البخيل) : « لانه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر ، وا كتساب الناس منهـا التأديب ، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب » وجاء في مذكرات يعقوب روفائيل صنوع ،وهو اول من اشتغل في ميدان المسرح في مصر ، قوله « اذا لم نكتب روايات فيها لفظة حرية وحب ووطن ومحاربات ، فقل على التياترو العربي يارحمن يارحيم » .

وفي هذا كله اشارة هامة الى قيمة المسرح الاجتماعي والقومي وتجاوب الشعب العربي معه . ويقال أن صنوع قد طرد من مصر بامر من الخديوي بسبب نقده الاجتماعي . كما يذكر بعض المؤرخين ان يوسف الخياط اضطر الى التوقف عن مزاولة فنه بعد ان قدم مسرحية « الطاغية » بحضرة الخديوي اسماعيل .

حتى مسرح الظل (قره قوز) لم يخل من نقد سياسي ضد المستعمر فاضطر هذا الى منعه في الجزائر عام ١٨٤٣ وفي تاريخ المسرح العربي الحديث نجد امثلة على هذا فلقد سجن الفنان العراقي يوسف العاني مراراً عديدة أيام نوري السعيد .

وكان المسرح سلاحا ماضياً في ايدي الجزائريين ضد الاستعمار الفرنسي ، فقامت «الفرقة الفنية الجزائرية» (وهي اليوم : المسرح القومي الجزائري) خلال سني الحرب بتقديم حفلات عديدة في البلاد العربية والدول الصديقة تعرض خلالها قصة كفاح الشعب الجزائري ضد المستعمر . بل كان بعض الفنانين الجزائريين يستغلون فرصة الاعيـــاد الاسلامية والافراح فيقدمون خلسة

مسرحيات في الاحياء العربية يشحذون فيها الهمم . وكان البعض منهم ايضا يقدم مسرحيات في السجون لاخوانهم كيلا ييأسوا ويستسلموا .

يقول مدير المسارح الجزائرية الاستاذ مصطفى كاتب « كان المسرح خلال النضال من اجل التحرير الوطني سلاحاً في المعركة ، فلقد استطاع ان يكشف القناع عن الدجالين ومهدمي الحماسة الشعبية الجزائرية ... واليوم في الجزائر التي تبني الاشتراكية يظل المسرح الجزائري ملكا للشعب وسيكون في خدمته كسلاح ناجع ، ويجب عليه خلال تعبيره الفني السامي ان يمزج بين الصفات القومية وصفات المجموعة ، ولكي يعمل في صالح الجماعة يجب عليه ان ينطلق من حاجاتها ورغباتها » .



مشهد من حلقات ساعي البريد للمرحوم سليم قطاية

ويقول سليم قطاية « اعتقد ان الشعب هنا لايعرف المسرح بعد والجمهور المسرحي يكاد ان يكون معدوما ، لهذا ومن اجل تكوين جمهور مسرحي يجب ان ندرك ونحس بمشاكل الشعب الاجتماعية والاقتصادية ، والهزات السياسية الداخلية ، ثم نعرضها على المسرح في بناء درامي علمي صحيح وبذلك نستطيع ان نبني اساساً للفن المسرحي كي يتقدم الى امام » .

ولقد كانت معظم مسرحيات حكمت محسن وعبد اللطيف فتحي وسعد الدين بقدونس وغيرهم من المسرح الاجتماعي ، وكان هذا من اهم اسباب نجاحها .

مصادر الأصالة في المسرح الشعبي العربي

الفن معرفة حسية للبحث عن الحقيقة بواسطة الابداع . والاصالة هي من الصفات

الاساسية اللازمة للفن الصحيح . واصالة الشعب العربي مستمدة من آدابه وتاريخه وتقاليده . وهذا هو النبع الصافي للوحي الفني في بلادنا .

الا اننا في محاولاتنا المسرحية لم نستطع ان نتخلص من « مركب النقص » تجاه الحضارة الاوربية وخاصة ان فن المسرح جديد علينا جاءنا نتيجة احتكاكنا مع الغرب فدخل في روع فنانينا ان كل ما يفعله الغربيون هو الفن الصحيح وما علينا سوى النقل والتقليد ، اضف الى ذلك الرغبة الملحة في الوصول السريع .

كل الفنانين في المسرح لدينا مقلدون ، بطريقة مباشرة او غير مباشرة ، وعندما يحاول احدهم ان يبعد عن نفسه شبح الفنان الذي يقلده ، يشعر بالضياع والدوار وسرعان ما يعود اليه ليتمسك به كغريق يتشبث بطوق النجاة . وقد تشذ عن هذه القاعدة ندرة ضئيلة .

وطريق الابداع صعب وطويل ، ويتطلب من الفنان صبراً على المكاره وعملا جدياً متواصلاً مستدعياً لا هوادة فيه .

اعتقد ان مصادر الفن الشعبي العربي المسرحي موجودة في ينابيع ثلاثة :

أولا : دراسة الطقوس والحفلات التقليدية الشعبية من وجهة نظر مسرحية بحته ، ففيها تكمن عناصر الاخراج والتمثيل والتقديم . وبامكان الفنان اذا ما اندمج في اجوائها ، وبحث فيها بموهبته ووجهة نظره الفنية ، ان يصل الى نتائج مذهلة تضفي على فنه أصالة عربية حقة .

ثانيا : دراسة التجارب المسرحية السابقة منذ ولادة المسرح العربي حتى يومنا هذا . نظرياً وعملياً . فدراستها تغني تجربة الفنان وتجنبه الوقوع في اخطاء سبق أن وقع فيها غيره . والمؤسف ان الدراسات الجدية في هذا الموضوع نادرة . فحياة ابي خليل القباني يكتنفها الغموض وتكثر فيها الاقاويل والشائعات ويقول الدكتور نجم « الحقيقة التي لامناص من ذكرها ، انني وجدت تاريخ المسرح العربي خليطاً من الاخبار الطريفة ، والفكاهات المضحكة ، والاخطاء التاريخية الجسيمة ، التي تقدم اللاحق على السابق ، وتضع المغمور جانب المشهور » .

وحتى تاريخنا المسرحي المعاصر يفتقر الى الدراسات العلمية الجدية ، وهكذا تذهب نتائج التجارب المسرحية هباء منثوراً ولايبقى منها سوى « الاخبار الطريفة ، والفكاهات المضحكة » مع ان لدينا اليوم مؤسسات مختصة من واجبها القيام بسد هذه الثغرات كالمجلس الاعلى للعلوم والفنون والآداب ، ومديرية الترجمة والتأليف والنشر في وزارة الثقافة والجامعة السورية (كلية الاداب) وغيرها .

ودراسة التجارب السابقة تكون أيضاً بالشكل العملي . اي اخذ المسرحيات القديمة (مسرحيات القباني ، النقاش ، الحداد ، فرح انطون ، وغيرهم) وصبها في قالب حديث معاصر وعرضها من جديد .

وها قد مرت الذكرى الخمسون لوفاة ابي خليل القباني ، لم تهتم الفرق الرسمية بها ، وكأنه حدث عابر سطحي ، مع أنه حدث تاريخي مسرحي له قيمته الكبرى لايمر في بلد راق الا ويأخذ مكانة جلى في الحياة الفنية .

وأخيراً : التراث الادبي العربي والشعبي . لأن من يريد ان يتشبع بالروح العربية عليه ان يطالع كل ما له صلة بالفنون القصصية الادبية من مقامات وسير وحكايات . فهي تكشف له عن مكنونات الروح العربية الاصيلة والصور الادبية الجميلة ، وسير الحوادث وسردها . كلها عناصر فنية تدخل في لب الاخراج المسرحي .

والغريب انني ما لفت انظار مخرج الى هذا المصدر الا وادعى انــه لايحتوي على ما يهمه في فنه ! .

هذه هي المصادر التي بدت لي ، ولا ريب ان الفنان اذا اراد الغوص في بحارها لوجد فيها من اللآلىء مــا يبهر بصره . والاكتشاف يجر الاكتشاف ، ومن يبدأ الطريق تتفتح امامه طرق كثيرة ومدهشة .

الاقتباس او المطابقة ADAPTATION

ان كلمة اقتباس المستعملة حالياً في لغة المسرح لا تفيد المعنى الحقيقي المقصود منها لانها تعني في اذهان اكثر الناس الاخذ عن «أي تشويه العمل الفني الاصلي» او «السرقة عنه» والواقع إنها عملية مطابقة وانسجام ما بين العمل الفني الاصلي ومتطلبات تقديمه في زمان اومكان محدد .

والمطابقة تجري على صعيدين : صعيد النص وصعيد الاخراج

وكانت المحاولات العربية ، في ميدان مطابقة النص ، اقرب الى التشويه والتحوير منها الى المطابقة الصحيحة اذ كان المطابق يأخذ فكرة المسرحية وبعض شخصياتها ويكتبها من جديد . وهذا مافعله خليل مطران في ترجماته لشكسبير ، ونجيب حداد ، والقباني في مسرحيته « لباب الغرام» أو «الملك متريدات» ، التي أخذها عن راسين .

والمقصود عملياً هو مطابقة المسرحية لواقع اللغة والشعب الذي توجه اليه المسرحية دون خيانة لفكرة الكاتب واغراضه .

ولقد وجد معظم المهتمين بشؤون المسرح في العالم ان المطابقة جــد ضرورية ولا غنى

عنها ، وهكذا فنحن قلما نرى مسرحية تقدم في العواصم الغربية عندما تكون أجنبية دون مطابقة مسبقة .

وعندما قام الاستاذ بلجلفاوي بمطابقة مسرحية موليير « دون جوان » للمسرح القومي الجزائري اضطر مثلاً ، الى استبدال كل التعابير الدينية المسيحية فيها بتعابير اسلامية خالصة لأنها موجهة الى الشعب الجزائري وهو مسلم ، واطلق عـلى المسرحية اسم « الكافر بالله » وشاهدت المسرحية فكانت أمينة لا فكار موليير وروحه وشاعريته .

وقام البعض بمحاولة أجرأ اذ نقلوا المسرحية من جوها الأصلي وموطنها الى جو سوري محض . فاضطر الى تعديل بعض العبارات في النص ، أو الاستغناء عن بعض الشخصيات ، واستبدال اسماء العلم .

وهـــذه العملية الصعبة تتطلب ممن يقوم بها صفات خاصة دقيقة : اذ عليه أن يترجم المسرحية عن لغتها الاصلية ويكون ضليعاً بالغتين المنقول عنها والمنقول اليها ، ومطلعاً بعمق على صفات الكاتب واسرار فنه . هذه الصفات التي تسمح له بان يقف اتجاهه على مستوى التأليف نفسه .

واعتقد ان المطابقة هذه جديرة بالاعتبار والتشجيع ضمن الحدود المذكورة .

وقد قام البعض بعملية مطابقة مسرحية فأخذ قصة او رواية ونقلها الى مسرحية إما في لغتها الأصلية او لغة اخرى . ومن المثقفين الذين قاموا بهذا النوع من العمل الدكتور هشام متولي الذي دمج النوعين السالفي الذكر من المطابقة فكتب رواية اندريـــه مالرو « الشرط الانساني » بقالب مسرحية تدور حوادثها في الجزائر . ولم تقدم مسرحيته بكل اسف !

ولئن استقبل معظم النقاد المطابقة في ميدان النص ببعض التردد ، الا ان عدداً هاماً منهم اعترض على المطابقة في ميدان الاخراج .

والواقع ان كل مسرحية تقدم على المسرح تخضع المطابقة بشكل ما

ويروي رجال المسرح كلمة تفيد بأن المؤلف عندما يرى مسرحيته تقـــدم لأول مرة يشعر بالذهول والدهشة ، اذ ان المسرحية يكتبها مؤلفها من وجهة نظر ، ويقدمها المخرج من وجهة أخرى ، ويمثلها الفنان من وجهة ثالثة ويفهمها الجمهور من وجهـــة نظر مخالفة ، فالمخرج فنان مبدع ، والممثل ايضاً ولابد لهما من ان يضعا في المسرحية المقدمة براهين موهبتها وذكائها . وانفعال الجمهور يختلف ايضاً .

المطابقة عملية قسرية شاء المؤلف أم أبى .

ويرد جان فيلار على من اتهمه بخيانة موليير حين تقديمه مسرحية البخيل بقوله «احترام

موليير ؟ ولكن هل كان يحترم الآخرين ؟ فلننظر قليلاً : من المعلوم أن موليير قـــد وجد خلاصة البخيل في مسرحية بلوت « ألوليير » ، ومن المعلوم ايضاً ان مشهد المعلم جاك حين يتهم فالير مأخوذ عن « ابود لاريكان » كذلك مرحلة فالير واليز . والمشهدحيث تدخل فروزين في روع هيرباغون انه قـــد خلق ليعيش مئة سنة ، هو ايضاً مأخوذ كلمة بكلمة عن مسرحية لاريوست « كي سوبوزي » ، ومشهد فاليروالمعلم جاك منقول عن «التابعة القيمة » واخيراً ان الخاتمـــة هي نقل بسيط وواضح لفارس الايطالية « لا كلاندريا » التي كتبها الكاردينال دابينا .

وباستطاعتنا القول بان كل مسرحية مقدمة في بلد غير موطنها الاصلي تخضع لمفاهيم تلك البلاد الفنية وتتلون بلونها المحلي .

ولكن بعض « المحافظين » من المخرجين العرب يرفضون كل مطابقة بدعوى ان ليس لنا سوى الترجمة والنقل عن التراث المسرحي الغربي خاصة وان هذا يحتوي على عبر ومشاعر انسانية تتخطى حدود الزمان والمكان وتصلح لكل امة وفي كل عصر .

الا ان الجواب موجود منذ عام ١٨٤٧ اي حين قدم النقاش اول مسرحية عربية فقال « ذهباً افرنجياً مسكوباً عربياً » ومن معاني هذه الكلمة : المطابقة .

ويقول المخرج والشاعر الالمـــاني برتولت بريخت « اذا جئنا أمام الاعتقاد السطحي والخاطىء والانحلالي البورجوازي الصغير ، لمفهوم الكلاسيكية ، فلن نصل قطعاً الى تقديم حفــلات حية انسانية لمسرحيات الكلاسيكية ولكي نبدي حقها الطبيعي من الاحترام الحقيقي ، يجب علينا ان نكشف القناع عن الاحترام الكاذب والخادع الذي لايخدمها الا من اطراف الأفواه » .

وهكذا ففي عام ١٩٦٣ قدم المخرج الفرنسي بييردوكس مسرحيات موليير كما لو كانت تجري حوادثها في فرانسا في القرن العشرين . فأضاف عليها حياة وروحاً ، ونفض عنها غبار الجفاف والمتاحف ، وجعل الجمهور يتحسس بها ويشعر بمعانيها .

ولم يتردد احد المخرجين اليابانيين عن تقديم « هاملت » كما لو كانت تجري في قصر ياباني قديم فيبدو « امير الدانيمارك » وهو يأكل ويشرب ويجلس حسب العادات والطقوس اليابانية وفي ملابس وديكور يابانية .

وفي عام ١٩٥٦ قدم « المسرح المغربي العربي » في مسرح الامم بباريس مسرحية « البورجوازي النبيل » لموليير وكأنها تقع في الدار البيضاء .

بينما قدم المخرج طيب صادقي مدير « الفرقة الشعبية للدار البيضاء » في المغرب والجزائر

مسرحية صامويل بيكيت « في انتظار غودو » وهي من روائع المسرح العبثي ، كما لو كانت تجري في بلاده بعد مطابقتها تحت اسم « في انتظار مبروك » ونالت استحسان الجميع .

وقدم علي بن عايد مدير المسرح البلدي في تونس ، مسرحية كاليغولا في مسرح الامم عام ١٩٦٣ بعد ان أدخل بعض العناصر العربية في الاخراج والديكور ، ثم طابق مسرحية « النساء العالمات » لموليير مطابقة تامه فقدمها منذ بضعة اشهر في تونس و كأن حوادثها تجري في تونس العربية .

واعتقد ان المطابقة بشكليها (النص والاخراج) ضرورية بالنسبة للمسرح في بلدنا ، فشعبنا لم يتخلص من الأمية تماما ، وثقافته المسرحية ضحلة ، كما انني اؤمن ان المسرحيات تخضع لمفهوم النسبية بالمكان والزمان ، **وان المعاني الانسانية لا يمكن ان تقترب من الروح الشعبية اذا لم تسكب في قالب قومي .**

واعترض بعض المخرجين العرب على المطابقة في ميدان الاخراج بقولهم بأنها قد تصلح للكوميدية ولكنها لا تصلح للتراجيدية لانها تخرجها عن اطارها التاريخي الاصلي . ولكن شكسبير نفسه كتب مسرحية هاملت وهو يصف في شعره النفس الانكليزية ، بينما جعل حوادث المسرحية تجري في الدانيمارك ، وسرد افكاراً معاصرة له في بلده في مسرحية « مكبث » على انها تقع في البندقية .

http://Archivebeta.Sakhrit.com



مشهد من مسرحية « اللعبة الاخيرة » لبيكيت اخراج شريف خزندار

والاحاسيس الانسانية في نوعي المسرح المذكورين واحدة ومتى قبلنا المطابقة في ميدان الكوميدية فمن التزمت رفضها في ميدان التراجيدية .

وما هي الموانع التي تقف حجرة عثرة امام تقديم هاملت كما ولو ان القصة تجري في قصر عربي في أحد العصور العربية الزامرة ؟

حتى انني لا أجد ضيراً في تقديم « روميو وجوليت » على انها حادثة وقعت بـــين عائلتين اقطاعيتين في احدى البلدان السورية بعد استقلالها .

لاأجد شخصياً ابخيانة للمؤلف في المطابقة اذا استطعنا ان نحافظ على افكاره وعباراته وآرائه واسلوبه الشاعري ، ونجاح المطابقة متعلق الى حد كبير بمقدرة المخرج ونبوغه .

ولكن بعض المخرجين عندنا يرفضون المطابقة بشدة ، ويحرصون على تقديم مسرحياتهم كما تقدم في الخارج . فتكون النتيجة .. الفشل على المستوى الشعبي .

اختيار المسرحية

اذا وافقنا على مبدأ المطابقة هذا يرد الى خاطرنا سؤال : ما هي المسرحية التي يجب ان نقدمها أو بامكاننا تقديمها :

لقد وجد هذا السؤال أجوبة عديدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفئة الأولى : الكلاسيكية ، وهي التي تدعو الى تقديم روائع المسرح العالمي من كل مكان وزمان دون قيد أو شرط . وشرطهم الوحيـــد جودة المسرحية ومكانتها العالمية في الأدب المسرحي .

أما الفئة الثانية ، فيمثلها أولئك الذين اعتقدوا ان المشكلة هي « جذب » الجماهير الى المسرح .هذه الجماهير التي لاتعرف شيئاً عنه عملياً . وادركوا ان عليه ايضاً (المسرح) ان ينزل الى الجماهير ليجذبها ، ولكن عمل هذه الفئة لم يلاق النجاح المأمول .

ولم اجد من بين المسؤولين المسرحيين العرب ممن عرفتهم ، من وضح هدفه وحدد خطته مثل الاستاذ مصطفى كاتب اذيقول : « سيكون المسرح الجزائري من المؤمنين بالواقعية الثورية ، الواقعية التي تفضح الأغلال ، وتبني المستقبل » .

وخلال زيارتي للجزائر العاصمة في الخريف الماضي تعرفت على رجال مسرحها وتناقشت معهم طويلاً . وقد اكد لي الاستاذ كاتب ما معناه : اننا في بلد يبني الاشتراكية ، وفي حمى النضال البناء ، فليس من المعقول ان نقدم على مسرحنا مسرحيات تدعو الى اليأس والتشاؤم او تنادي بالأفكار الرجعية .

وفي اعتقادي انه من واجب المؤولين في مسارحنا اختيار المسرحيات التي تحتوي واقعاً شبيهاً بواقعنا وتناقش مشكلات تعانيها أمتنا .

تقليد ما يقدم في باريس من مسرحيات

واذا استعرضنا المسرحيات التي قدمت وتقدم على مسارحنا الرسمية وجدنا ان غالبيتها مأخوذة عن المسرحيات التي تقدم في باريس ، بدل ان نبحث في المسرحيات العالمية ما نراه ذا علاقة بحياتنا بغض النظر عن كل مايقدم في باريس .

والواقع ان المسرح في باريس يعاني أزمة خانقة بسبب فقدان الكاتب المسرحي الفرنسي الجيد والتعصب القومي فيها، وباستطاعتنا القول ان باريس لم تتفتح على العالم الخارجي المسرحي الا بعد الحرب العالمية الثانيةوبشكل ضعيف . وقد بدأ الفرنسيون منذفترة قريبة «با كتشاف» المسرح الاسباني .

مع ان هذا كان اساساً للمسرح الاوروبي الكلاسيكي عامــة والمسرح الكلاسيكي الفرنسي بشكل خاص . فعندما بلغ المسرح الاسباني عصره الذهبي خلال القرن السادس عشر كان المسرح الفرنسي والايطالي والانكليزي يحبو على أربع . وتأثير المسرح الاسباني عــلى المسرح الفرنسي لا يحتاج الى برهان . حسبنا القول ان كورني ترجم مسرحية « سجان نفسه » لكالديرون الاسباني ، واصقها بنفسه . فجاءت اقل روعة وجمالاً .

وبديهي ان الروح العربية قد اثرت تأثيراً كبيراً على الادب الاسباني الكلاسيكي ، بل ان بعض روائع مسرحياتها متأثر كثيراً بالأدب العربي كمسرحية « الحياة حلم » لكالديرون المتوحاة من قصة « النائم واليقظان » في الف ليلة وليلة .



مشهد من مسرحية « النساء المتحذلقات » اخراج رفيق الصبان للمسرح وسليم قطاية للتلفزيون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي مسرحيات سيرفانتس القصيرة تترقرق الروح العربية خلال الروح الشعبية الاسبانية.

ويقول داماس هينار مترجم مسرحيات كالديرون الى الفرنسية « الا أن اجل ما في مسرحيات كالديرون هو الكرم الذي عامل بشخصيات مسرحياته العربية ، رغم تعصبه القومي. واضيف في هذا الخصوص ان الكتاب المسرحيين الاسبان عندمـا عالجوا مواضيع مماثلة لم يقلوا عنه كرماً . وهـذا في رأيي لا يشرف صفات هؤلاء الشعراء فقط بل الصفة الوطنية الاسبانية » .

أليس بعد هذا عجيباً ان لانرى مسرحية اسبانية كلاسيكية بينما نرى مسرحيات الفرنسيين الكلاسيكيين تعاد عشرات المرات رغم سطحيتها وسهولتها كمسرحيات ماريفو .

يجب أن نذهب الى الشعب لا أن يأتي هو إلينـا :

ولقد ظن بعض المخرجين في البلاد العربية أنه لايجاد مسرح شعبي عربي يجب علينـا أن نحاكي المسارح الشعبية الغربية .

... ولكن ما يصح أن نسميه مسرحاً شعبياً في المانيـا وفرنسا وانكلترا لا يصح تسميته كذلك في البلاد العربية . ولقد لفت جان فيلار انتباه المسؤولين الجزائريين الى هذه الناحية حينما زار الجزائر في الخريف الماضي فقال ما معناه بأن مشكلة المسرح الشعبي في باريس تختلف كلياً عن مشكلة المسرح الشعبي الجزائري . فقد كان الجمهور في باريس عارفاً المسرح محباً له ، ويتمتع بثقافة مسرحية مناسبة ، ولكن العقبات المادية ومواضيع المسرحيات كانت تشكل العقبة الكأداء في سبيل ولوج المسارح . فذلل فيلار هذه العقبات بحلول شتى فنجح في عمله . بينما تطرح المشكلة في الجزائر بصورة مخالفة فالشعب أمي ولا يعرف المسرح ومن هنـا جاءت الصعوبات والفروق . هذه الصعوبات والفروق تستدعي حلولا اخرى أصيلة جديدة مستوحاة من واقع الأمة .

فشعوب المانيا وفرنسا وانكلترا عريقة في الفن المسرحي وتعود عراقتها الى عدة قرون وليس بوسع شعوب فتية تفتحت على الحرية والفنون منذ سنة أو بضع سنوات أن تقفز الى مستوى المسرح الشعبي الاوروبي رغم مافي هذا من عيوب وأخطاء .

ثم لابد بالاضافة الى ذلك من جر المسرح الى الشعب ، فيقـدم مسرحياته في الاحياء الشعبية والمصانع والمـدن الصغيرة والقرى ، وتليها دراسات احصائية لمعرفة مقدار تجاوب الشعب مع ما يقدم اليه من غذاء فكري . وتؤخذ نتائج هذه الدراسات بعين الاعتبار لوضع الخطة التالية في تقديم المسرحيات .

ويقول المخرج المصري السيد بدير في مجلة « بناء الوطن » القاهرية (العدد ٤٥ كانون أول ١٩٦٣) .

سنغزو الاحياء الشعبية بفرقتنا المسرحية . **لن ننتظر أن يحضر جمهور هذه الاحياء الينا بل سننتقل اليه** . وقد اتفقنا مع عدد من دور السينما في هذه الأحياء على أن تخصص لنا ثلاثة أيام في الأسبوع لعرض مسرحيات التلفزيون بنفس أسعار السينما . وقد بدأنا بذلك عملياً يوم الاثنين ٢٨ تشرين ثاني (نوفمبر) ١٩٦٣ في ثلاثة دور سينمائية في ثلاثة أحياء شعبية مختلفة : شبرا ، والسيدة زينب ، ومصر الجديدة .

الترجمة عن المُتَرْجَم :

ان دراسة ترجمة المسرحيات المقدمة من فرنسية وانكليزية وروسية وألمانية ، تدل على ان الترجمة كانت عن اللغة الفرنسية أو الانكليزية . وكانت هذه خطيئة وقع فيها المترجمون منذ بداية النهضة المسرحية حتى اليوم . وقلما نجد مسرحية مترجمة عن لغتها الأم الا اذا كانت فرنسية أو انجليزية . الشيء الذي نراه في المسرحيات الصادرة عن دور النشر في بيروت والقاهرة والمسرحيات المقدمة على مسارحنا الرسمية . ولقد لفت هذا الأمر انظار منظمة اليونسكو فنشرت في مجلتها « رسالة اليونسكو » (العدد الصادر في شهر شباط ١٩٦٣ — باللغة الفرنسية) مقالا بقلم روبير كوليسون بعنوان : « فضيحة الترجمة عن المترجم » جاء فيه « ان الكثير من المترجات قد وصلت الى الشرق عن طريق لغة وسيطة وهي الانكليزية بشكل عام ... **ان ترجمة الترجمة تنتج عنها الخيانة التامة للنص الأصلي** ... فمتى سنرى اذن كل امة تخرج من اطارها الثقافي الحالي للبحث عن آفاق جديدة »

اللغة المسرحية :

استعمل المؤلفون والمترجمون العرب اساليب مختلفة في كتاباتهم . وكانت محاولة النقاش فريدة وغريبة في نوعها : اذ جعل لكل فئة اجتماعية لغتها الخاصة ، فأم ريشا ، الخادمة ، تتكلم العامية اللبنانية في مسرحية البخيل ، وعيسى حين يتنكر يتكلم باللغة العامية المصرية ، وغالي ونادر يتكلمان عربية ممزوجة برطانة تركية . اما بقية ابطال المسرحية فهم يتكلمون الفصحى .

والاساليب المستعملة الاخرى تتلخص كما يلي : اما فصحى راقية جداً ومعقدة كثرت فيها الكلمات المعقدة كما فعل خليل مطران حتى اضطر الى شرح بعض الكلمات على هوامش المسرحيات أو لغة فصيحة وانما ركيكة التركيب كثر فيها السجع المجوج والشعر الضعيف السهل ، واما اللغة العامية .

وبدهي ان الاولى لا يمكن استعمالها لصعوبة حفظها والقائها وفهمها ، والثانية لبشاعتها وركاكتها والثالثة لعدم فهمها من قبل البلدان العربية الاخرى في عصر اشتدت فيها رغبة العرب في الوحدة ونشط التبادل الثقافي .

ولا يزال المسرح العربي في حاجة قصوى وبالغة الى لغة مسرحية تجمع بين بيان الفصحى ومتانتها وعراقتها ووجهها الحضاري ، والى مرونة العامية وحيويتها وسلاستها ، مع مراعاة الضرورات التقنية المسرحية والبناء الدرامي .

ورغم محاولات الحكيم والشاروني في مصر ، وبلجلفاوي في الجزائر ، وعلي بن عايد في تونس فلا تزال مشكلة اللغة المسرحية قائمة برمتها .

مشكلة الكاتب السوري المسرحي

لم اتعرف على كاتب أو اديب فيسورية الا وعلمت انه كتب مسرحية أو اكثر ، ولكنه لم يمض في الطريق لأسباب عديدة . فلا مسرحية بدون مسرح . فطالما لايجد الكاتب من يقدم مسرحيته لايستطيع المضي في سبيله . أضف الى ذلك ان المجلات الأدبية لاتنشر المسرحيات الطويلة كما أن دور النشر تعرض عن طبعها على نفقتها خاصة اذا كان المؤلف ناشئاً في هذا الميدان.

والمسرح مؤلف من النص والاخراج والتمثيل والديكور والجمهور ، وهو جسد واحد يؤلف كتلة واحدة متراصة لايمكن تجزئتها . وما تقسيمه الى عناصر مختلفة الا بدعة فكرية لتسهيل الدراسة وتوزيع الاختصاص وتقييم الانتاج الفني .

.. لذلك فانني اؤمن بأن الوسيلة الوحيدة لايجاد الكاتب المحلي والحل العملي لمشكلة المؤلف هو تقديم مسرحيات لمؤلفين سوريين بصورة مستمرة من قبل الفرق الرسمية.

.. وحينما يتكاتف المؤلف في ابراز شخصية شعبه ، مع المخرج في ايجاد أسلوب أصيل مشبع بالعراقة والجدة ، ومصمم الديكور في وضع تصاميم تلائم أجواء الحياة الشعبية ، وتم سريان التيار الفكري والذوقي بين القمة والقاعدة بشكل مستمر ، أمكننا حينئذ أن نقول بأن في بلدنا انطلاقة فنية مسرحية أصيلة تستطيع بعد فترة من الزمن أن تبرز على المستوى العالمي وترفع رأسنا عالياً في المهرجانات الدولية .

الدعوة الى مؤتمر لرجال المسرح العربي

تبين للقارىء خلال اطلاعه على هذه الدراسة أن المشكلات المسرحية المطروحة على بساط البحث في سورية هي المشكلات نفسها التي تعانيها البلاد العربية الاخرى واعتقد أنه قد حان الوقت للدعوة الى مؤتمر لرجال المسرح العربي ، وعقد مهرجان لمسرح العربي . تطرح فيه هذه المشاكل للبحث على الصعيد النظري والعملي وتقارن التجارب المسرحية في كل بلد لايجاد حلول ملائمة تسمح للمسرح العربي بالخروج من الحلقة المفرغة التي يدور فيها منذ قرن ونيف .

من روّاد المسرح العربي

أبو خليل القبّاني

عبد الوهاب أبو السعود

بقلم: عادل ابو شنب



أبو خليل القباني

ابو خليل القباني

« يمكن تلمس بدايات المسرح المصري بالمعنى الصحيح للكلمة ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر فقد كون اثنان من مهاجري الشام هما مارون نقاش وأبو خليل القباني فرقاً مسرحية في مصر تتكون اساساً من ابناء الشام ، وكانا يقومان بنفسيهما بتأليف النصوص التي تمثل وكانت هذه المسرحيات تقوم في المحل الأول على محاكاة بدائية للمسرح الكلاسيكي الفرنسي وملاءمته مع موضوعات مستمدة من التاريخ العربي . وحتى سنة ١٨٩٦ أو ١٩٠٠ كان يقوم بالأدوار النسائية في هذه الفرق غلمان اشتهروا بجمالهم » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك ما كتبه الدكتور لويس عوض في جريدة « الموند » الفرنسية ..

وأبو خليل القباني .. دمشقي ، ذوميول غنائية وموسيقية ، تتلمذ على أهل المذاهب وأتقن رقص السماح ، وطلع في النصف الثاني من القرن الماضي بمسرح جمع فيه التمثيل والغناء والرقص ، وهو ما لم يعرفه سكان دمشق من قبل ، وقد ذاع صيته ذيوعاً خطيراً ، وأحب مسرحه الناس ، وشجعه الولاة العثمانيون (١) فمدوه بمبالغ كبيرة من المال ، الا أن قيام بعض المشايخ الدمشقيين على أبي خليل القباني ، وشكواهم التي وصلت الى السلطان بشكل احتجاج .. أديا الى صدور ارادة شاهانية بمنع التمثيل العربي في سورية .

ويروى أن شتائم الموتورين الحاسدين انهالت على القباني ، بعد ذلك ، وان اسمه أصبح موضوع تندر مؤلفي الأغاني والأزجال ، الأمر الذي اضطره الى اللجوء الى مصر ليستأنف نشاطه التمثيلي هناك . وقد كتبت جريــدة الأهرام (٢) نبأ قدومه بشكل بارز وقالت : « قـــدم الى ثغرنا من القطر السوري جوق من الممثلين الروايات العربيـة يدير أعماله حضرة الفاضل الشيخ أبي خليـل القباني الدمشقي ، الكاتب المشهور والشاعر المفلق » وأضافت أن « الجوق مؤلف من مهرة المتفننين في ضروب التمثيل وأساليبه ، وبينهم زمرة من المنشدين والمطربين تروق لسامعهم الآذان وتنشرح الصدور » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفضل القباني على فن التمثيل في مصـر .. فضل مشهود به ، لا يمكن تجاهله ، فهو وتلامذته .. أوجدوا المسرح الغنائي في مصر ، بل أوجدوا المسرح

(١) كان الوالي صبحي باشا – ١٢٨٨ – ١٢٨٩ هـ ـ نصير القباني ومشجعه الأول، وخلفه في ذلك الوالي مدحت باشا .

(٢) العدد ١٩٧٤ ٢٣ يونيو ١٨٨٤ (٢٩ شعبان ١٣٠١ هـ)

العربي عامة . وطوال ١٥ عاماً ظل القباني وحده في مصر سيد فن التمثيل على الاطلاق ، واستاذ من جاءوا بعده .

ولم يمكن حصر عدد المسرحيات التي قدمها القباني في دمشق او في مصر او في باقي المدن التي استقدمته مع جوقته للتمثيل فيها(١) ، فهي كثيرة جداً ، على أن المسرحيات التي ألفها شخصياً . . قد أمكن حصرها على ضوء الأخبار التي وجدت منثوثة في صحف مصر خلال الربع الأخير من القرن الماضي ، وتصل بدون مبالغة الى مئة مسرحية ، غير أن ماعثر عليه منها لا يتعدى العشر . وفضل القباني في مسرحه الغنائي أنه نبه الأذهان الى ذوق الجمهور الذي كان يستسيغ الغناء ورقص السماح ، فقدم له المسرح في اطار من ذوقه المألوف ، وبذلك أوجد ماكان متعذراً وجوده صرفاً وبدون فواصل غنائية راقصة ، ولعل انطلاقة أبي خليل القباني هي التي شجعت المطربين والممثلين في أوائل هذا القرن على تأليف فرق مسرحية مماثلة ، تقدم مسرحياته أو مسرحيات جديدة في قالب غنائي راقص(٢) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتزل القباني حياة التمثيل في مطلع القرن العشرين ، ومثل بين يدي السلطان العثماني في الآستانة بعض الوقت ، ثم عاد الى دمشق براتب شهري من خزينة الدولة ، له ولأسرته ، وعاش بعض الوقت الى أن داهم الطاعون دمشق عام ١٩٠٢ فذهب القباني ضحية هذا الوباء . . رحمه الله .

واذا كان لدمشق أن تفخر بواحد من فنانيها ، فلها أن تفخر بهذا الرائد الكبير الذي أوجد مالم يكن موجوداً ، والذي على سنته سار ركب التمثيل العربي في مصر زمناً طويلا ، واذا كان القباني « لم يأت بجديد من حيث قالب المسرحية

(١) قدم القباني شيئاً من فنه في شيكاغو بأمريكا اثناء معرضها قبل نهاية القرن الماضي .
(٢) كفرقة سلامة حجازي .

وأقسامها [1] ، فان القباني قد أوجد المسرح في العالم العربي ، وباللغة الفصحى ، وهو أمر جليل الشأن اذا ماتصورنا أن بلاد العرب كانت تعيش على خيال الظل والقره كوز والحكواتي ، وعلى رقص السماح لاغير ، قبل ذلك .

فضل القباني أنه أوجد التمثيل في بلاد العرب ، وفضله أنه أقام المسارح رغم سخط الساخطين وزمت المتزمتين ، وفضله أنه ترك إرثاً مسرحياً ضخماً ، من واجبنا أن ننفض عنه الغبار لنرى الى الكنوز التي قدمها ، ولنصل الماضي بالحاضر . . خاصة وأننا أمام نهضة مسرحية ملحوظة ، نرى الى آثارها في ميادين التمثيل الناشئة في بلادنا . .

عبد الوهاب أبو السعود

جند المرحوم الفنان عبد الوهاب ابو السعود في الجيش العثماني ، وأمرت فرقته بالسفر سريعاً الى أوروبا لامداد القوات العثمانية ـ الالمانية التي أصيبت بهزمات متتالية . وفي محطة البرامكة وقف ابو السعود وراء نافذة القطار يلوح بيديه لمودعيه ، وفيهم أمه التي سالت دموعها ، وانهارت قوتها وعلا نحيبها بسبب فراق ابنها ، وعندما تحرك القطار مخلفاً وراءه سحابة من الدخان والحزن كان ابو السعود قد قفز من الجانب الثاني تاركاً سلاحه وعتاده ، مفاجئاً مودعيه ، وفيهم أمه ، بفراره من الجندية . وكان عقاب الفرار الاعدام .

كأن عبد الوهاب أبا السعود وقتئذ يقوم بأداء أحد أدواره التمثيلية ، وقد قدر روعة المفاجأة التي ستصيب مودعيه عندما يرون اليه ، بعد وداعه ، ماثلاً أمامهم .

---

(١) كما يقول زكي طليمات في بحث نشره بمجلة الكتاب « شباط ١٩٤٦ » بعنوان « كيف دخل التمثيل بلاد الشرق » .

أليس في هذا شيء كثير من « الاخراج » المسرحي ؟

* * *

بعد العهد بالمرحوم عبد الوهاب أبي السعود . وأبطال فن المسرح اليوم لا يعرفون الرائد الذي زرع النبتة في أرض غير ممهدة . ومنهم من لم يسمع عنه، ولم يقرأ من اعماله شيئاً (١) ، وآخرون انكروا الدور الذي قام به وأمثاله من هواة التمثيل الذين قادوا الحركة المسرحية في سورية خلال النصف الأول من هـذا القرن .

نشط عبد الوهاب ابو السعود منذ العهد الفيصلي في سورية ، فقـدم مسرحية «جمال باشا السفاح» التي كتبها الكاتب المرحوم « معروف الارناؤوط» صاحب جريدة « فتى العرب » وأتبعها بعدد كبير من المسرحيات المحلية والمترجمة ، وظل على نشاطه حتى توفاه الله في مطلع النصف الثاني من هذا القرن ــ وهـو يرى الى عمل من أعماله يمثله تلاميذه في مصيف بلودان . وخلال هـذه الحقبة الزمنية التي تمتد ثلاثين سنة . فعل أبو السعود ما تعجز عن فعله مؤسسات مسرحية كاملة ، وترك اثراً لا يمكن نسيانه بسهولة ، ولست ابالـغ اذا ماقلت اننا نحصد اليوم ما زرع هو بالأمس .

كان الفن، والتمثيل بخاصة ، ممتهناً ، حرفة غير محترمة . وكان «المشخصاتي» عرضة لأن يقال عنه أسوأ الاقوال ، غير أن أبا السعود ضرب بالعرف والتقاليد عرض الحائط ، وراح ينمي ملكة الاحساس بالفن ومزاولته في نفوس طلبة المدارس . فكأنه بذلك كان يتكهن بما سيكون عليه الفن ، والمسرح بخاصة ،

(١) له كتاب « وا معتصماه ومسرحيات قذية » و « تمثيلية ميلاد محمد » وهما من اصدار دار اليقظة العربية . الاثران الوحيدان المطبوعان له .

في المستقبل ، فيعد على ضوء هذا التكهن ، اللبنات التي سيقوم عليها صرح العمل المسرحي بعد سنوات . هو يزرع . وليجن الاحفاد والاولاد الثمرات . ولقد بدأ موسم الجني .

* * *

من المدرسة ، وفي المدرسة ، انطلق بنشاطه الفني ، ولم يكن وقفاً على مدرسة واحدة فلقد عمل في « مكتب عنبر » وفي « التجهيز الأولى » ، وبفضله أقيمت مسارح الثانويات التي ما تزال حتى الآن ميداناً لنشاط الطلبة في فن التمثيل وقد صنع هذه المسارح بنفسه بناء وتزييناً وتركيب ستائر ورسم كواليس ، وكان يقدم عليها أعمالاً مسرحية مختلفة يؤدي الأدوار فيهـــا تلامذته . ممن غرس في



عبد الوهاب ابو السعود .. مع فرقة يوسف وهبي عندما زار دمشق – صورة لم تنشر من قبل ـ ويبدو الاول من اليسار .
ومن بين ممثلي الفرقة حسين رياض .. الثالث من اليسار ، وأمينة رزق الأولى من اليسار .

نفوسهم هذا الحب ، ومعظمهم صار الآن من نجوم المسرح في سورية ، وكان يطمح الى تأسيس معهد عال للتمثيل في قصر العظم بدمشق ، غير أن هذا المطمح لم يصر حقيقة قط .. لأسباب مختلفة .

عمل ابو السعود في مختلف انواع التمثيل ، فمن الدراما الى الكوميديا ، ومن الاذاعة الى المسرح الى السينما .. كان ينقل جهوده وكانت مسرحية « جمال باشا السفاح » التي أخرجها وقام بأداء دور السفاح فيها .. فاتحة عمله المسرحي الضخم . وقد شهدها الأمير فيصل (١) وعدد غفير من الناس ، وبلغ من شدة الاقبال على المسرح الذي مثلت فيه (٢) أن بطاقة الدخول بيعت في السوق السوداء بعشرة جنيهات مصرية وقد مثل المرحوم أبو السعود .. جمالاً السفاح أروع تمثيل على ماقال الدكتور جميل سلطان في مقال له عن ابي السعود ـ حتى خيل الى الناس ان السفاح الطاغية على المسرح بلحمه ودمه ، وان الشهداء قد نصبوا على المشانق من جديد ، فثارت النفوس والتهبت الدماء في العروق ، وود القوم لو يفتكون بهذا السفاح ، لولا علمهم أنه تمثيل !!

وشهدت دمشق فيما شهدت له «هملت» و «عطيل» و «لويس السادس عشر» و «هرناني» و «السيد» و «البخيل» وغيرهما .. مما لم يستطع المسرحيون السوريون المعاصرون تقديمه الا بشق النفس ، كما شهدت له مسرحيات تاريخية من تأليفه كمسرحية « وامعتصماه » التي اشتهر بها ، ومسرحيات كوميدية كثيرة . ولقد كان يبغي من مواصلة الانتاج المسرحي ، في المدارس وخارجها ، والدعوة بحماس للمسرح بهمة ودأب .. أن يرفع نظرة الاستخفاف التي كان المسرح يقابل بها من

---

(١) لم يكن قد توج ملكا بعد .

(٢) مسرح « زهرة سورية » ومكانه ساحة المرجة ، في الموضع الذي تقوم عليه الآن بناية القباني .

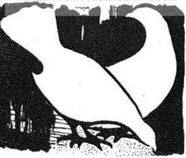
المجتمع . ومن هذه الزاوية يمكن القول ان عبد الوهاب أبا السعود .. قد انتصر ، فالمسرح ينعم الآن ، بعطف الجمهور وتأييده ،ورعاية الدولة واسهامها في مشاريعه .

* * *

وانه لمن الجميل أن اختم الشذرات بالقول انعبد الوهاب أبا السعود .. عاش حياته منصرفاً كل الانصراف الى خدمة وطنه عن طريق الرسم والتمثيل ، منقطعاً الى تنمية الذوق الفني في تلاميذه ـ دون ان يكون طالب شهرة او طالب مال ـ صريحاً ، معتداً بنفسه واثقاً بها اعتداد الفنان ووثوقه غير مغرور كما اشيع عنه ، فالغرور ألا يرى الانسان الا نفسه ، وعبد الوهاب .. كان يرى الآخرين ، ويفرح ، كطفل ، ساعة يجد موهبة وليدة فيحتضنها .

رحمه الله .. كان كالجندي المجهول الذي اضاء جانباً من الطريق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com




ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الوهـــاب أبو السعود .. في ملابس دوره بمسرحية « هملت »
وهو من أحب الأدوار الى نفسه .

مشاهد تمثيلية

في بادية الفرات

بقلم عبد القادر عياش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفاض كتاب الغرب بذكر نشأة فن التمثيل عند الأغريق ، وتتابعت بحوثهم ومصنفاتهم في كل ما يتصل بالتمثيل والمسرح عند الأغريق .

وتصدى بعض الكتـــاب العرب المحدثين للكتابة عن التمثيل والمسرح ، فنعوا على الأدب العربي القديم خلوه من أدب المسرح ، وذهبوا في تعليل ذلك مذاهب شتى . واعتقد القارىء العربي الذي يقرأ ما يكتب عن الأدب المسرحي ان التمثيل والمسرح لم يوجد الا عند الأغريق.

لم يكن التمثيل والمسرح مقتصرين على الأغريق، لقد عرفت الشعوب القديمة التمثيل في أشكال وأنماط مختلفة، وما تزال توجد عند الشعوب حتى البدائية مشاهد عدة متنوعة تمثيلية. ولقد أخذت الشعوب أخيراً بأسباب التمثيل كل حسب تطورها وظروفها، لأن التمثيل كان وما زال حاجة أولية من حاجات المجتمعات البشرية رافقها منذ تكوينها، وتباينت حظوظها منه.

والذين ينكرون وجود التمثيل عند العرب، واهمون. أنهم يبنون زعمهم على فقدان النصوص الأدبية، وهذه ليست كل شيء في تاريخ الشعوب والتعرف على حياتها الاجتماعية من أوسع باب. انهم لم يتحروا في حياة الشعب عن آثار وبقايا مشاهد تمثيلية، ولو أنهم فعلوا، لوجدوا خامات تفصح عن أن في حياة كل شعب محاولات في التمثيل تدل على أنه مطلب شعبي لا يخلو منه مجتمع قديم أو حديث.

ARCHIVE

ولقد وجد في التاريخ العربي المكتوب بعض مناظر مسرحية، لم تستمر لأسباب عدة أهمها عدم الاستقرار السياسي للبلاد العربية بسبب تفرق الكلمة وتضعضع الوحدة وبسبب الجور السياسي وتسلط العنصر الأجنبي.

كان الواعظ المسلم يتصرف كما يشاء، وينطق بما يريد. ورد في كتاب تاريخ بغداد: أنه كان في زمن المهدي رجل صوفي، وكان لا يترك اسلوباً ولا سبيلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر الا فعله، وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس الى جهة خارج بغداد، فتجتمع اليه الخلائق من رجال ونساء وصبيان، فيصعد تلاً وينادي بأعلى صوته: مافعل النبيون والمرسلون؟ أليسوا في أعلى عليين.

فيقولون: نعم

فيقول: هاتوا أبا بكر الصديق!

فيتقدم رجل ويجلس بين يديه ، فيقول له : جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية ، فقد عدلت وقمت بما فرضه الله وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم ، فأحسنت الخلافة ، ووصلت حبل الدين بعد حل وتنازع ...

ثم يقول : اذهبوا به الى أعلى عليين .

ثم (ينادي) هاتوا عمر !

فيتقدم رجل آخر . فيقول له الواعظ : جزاك الله خيراً ابا حفص عن الاسلام فقد فتحت الفتوح ، ووسعت الفيء ، وسلكت سبيل الصالحين .

اذهبوا به الى أعلى عليين .

ثم يقول : هاتوا عثمان !

فيتقدم رجل ثالث ويجلس بين يديه ، فيقول له : خلطت في تلك السنين . ولكن الله تعالى يقول : (خلطوا عملاً صالحاً وآخر سيئاً عسى الله ان يتوب عليهم) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اذهبوا به الى صاحبيه .

هاتوا علي بن أبي طالب ، ثم يتقدم رجل يمثل شخصية علي بن أبي طالب فيخاطبه الواعظ بمثل ما خاطب به الخلفاء السابقين ، ويأمر بالحاقه باصحابه ، ثم يأمر باستدعاء بعض خلفاء بني أمية الواحد بعد الآخر ، ويأمر بارسالهم جميعاً الى النار ، ما عدا عمر بن عبد العزيز .

ثم يحاسب خلفاء بني العباس فيأتي شخص يمثل ابا العباس السفاح ، فيقول له الواعظ . فبلغ أمرنا الى بني هاشم ، ارفعوا حساب هؤلاء جملة ، واقذفوا بهم جميعاً الى النار . ولا بد أنه كان ثمة مشاهد لم يتح لها من يسجلها فترى في هذا النص ان الواعظ قد اتخذ مسرحاً له هو جهة خارج بغداد . واتخذ شخصية الآله

الخالق ، فيأمر بان يذهب واحد الى النار والآخر الى الجنة ، وترى وجود جمهور متفرج وممثلين للشخصيات التاريخية ، وترى وجود حوار ، وهـذا كله ان لم يكن من الفن المسرحي ، غير انه بدايات وخامات ومحاولات . كان بالامكان لو استمرت واتيح لها استقرار ورجال سلطة يرعونهـا لنمت وارتقت وكان منها فن مسرحي .

لقد كان رجال الدين المسيحي في اوربا يحاربون التمثيل في اول عهـد النصرانية غير انهم تجاه تمسك الناس بالتمثيل وتعلقهم به جرياً على تقاليدهم استخدمته الكنيسة في الوعظ والأرشاد ، فتمهد الطريق امامه واستمر وترقى .

ما تزال آثار مشاهد تمثيلية في حياة قبائل بادية الفرات ، وفي بلدة دير الزور نفسها وهي حاضرة بدوية . ولأبنائها تعلق بالتمثيل منذ أربعين سنة .

اليك مشهدين يدلان على ان المجتمعات البدوية لا تخلو من وجود مشاهد تمثيلية قد وضعت باحكام ، وقد تفرغ لها لاعبون أحسنوا تمثيلها لكي يستطيعوا ان يجتذبوا المتفرجين ليرفهوا عنهم ويسلوهم ويروهم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشهد الأول من البادية ـ لعبة تسمى (وزيوزة) يلعب بهـا شخص في ليالي الصيف المقمرة ، متخذاً من أرض البادية مسرحاً له ، يستلقي على ظهره ، ويرفع رجليه الى أعلى بحيث تشكل مع سطح الأرض زاوية قائمة ، ويلبس قدميه لباس رأس رجل ، ويمسك بكل يد عصا يدخل فيها كم ثوب متصل بهما ثوب ، ويشد اطراف الكم حتى لا ينحدر عن العصا . وعند رأس اللاعب شخص يسنده وآخر يغني له أغنية معلومة ، يبدل فيها بحيث يكون من معانيها ما يفرح او يحزن ، وفيها حركة ، واللاعب يحرك يديه بالعصاتين وقدميه بحسب نغم الاغنية ومعانيها . والاغنية تخاطب امرأة بدوية اسمها (وزيوزة) ومنها اسم اللعبة . ذهب زوجها في

غزو ، فهي تفرح او تحزن حسب الاخبار التي ترد عليها عن زوجها اذا كان قد كسب او فشل ، وهذا هو مطلع الاغنية :

« ياوزيوزة ، رجلج غزا ، على عنزة ... »

وهي تمثيلية قصيرة ، أو مشهد تشخيص ، يؤديه لاعب ماهر بمصاحبة منشد ينشد اغاني عدة مليئة بالمعاني والحركات .

ويشهد هذه التمثيلية القصيرة الخلق من رجال ونساء وصبيان العشيرة ممن يكونون نازلين في ارض واحدة من البـــادية ، وهذه التمثيلية احدى وسائل الترفيه والتثقيف عندهم ، وجدت لحاجتهم اليها .

لقد قرأ الاستاذ نجاة قصاب حسن وصف هذه اللعبة في مسودة مخطوطتي (الألعاب الأهلية بدير الزور) ، فروى لي أنه شاهد نفس اللعبة في ريف تونس. وهذا يدل على وحدة المأثورات الشعبية في البلدان العربية ، نرجو ان تتضـافر جهود الفولكلوريين العرب لابرازها في أقرب وقت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشهد الثاني من دير الزور .

الى ربع قرن مضى كان من تقاليد الزواج بدير الزور تخصيص سبعة أيام متوالية للفرح تسمى (التهريج) تسبق ليلة الدخلة . وفي اليوم السادس ، وهو يوم الحنا ، يحمل فيه أهل العريس الحنا الى بيت العروس في موكب يمشي فيـه الرجال والنساء والصبيان يتقدمهم الطبل والزمر ، فاذا كان العرس لأحد ابناء وجهـاء المدينة ، فان الفرسان — وهم الشبان الذين يملكون خيولاً ويحسنون الطراد — من ابناء دير الزور وقراها المجاورة ، يشاركون بموكب الحنا ، وفي تمثيلية قصيرة لكنها خطرة ، تمثل الغزو والقتال والنهب .

يأتي أهل العريس بجمل يزينونه بقطع الديباج من مناديل كبيرة ،وعباءات

وملافع وشقف ، منها مايقدمه أهل العريس ، ومنها مايتبرع به الجيران ، ويأتون برجل يلبسونه زي امرأة يركب على الجمل ، وتسمى المرأة (عمارية) او (العطفة) لأنها تعطف الفرسان اليها فلا يفرون . وهو تقليد بدوي حيث كانت تتقدم امرأة بارزة قومها اثناء القتـــال ، لكي يصمدوا في القتال ويدافعوا عنها حتى لاتسبى فيلحقهم عار كبير من جراء ذلك .

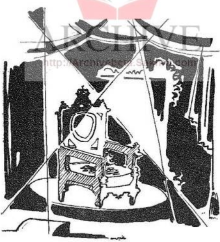
يسير موكب الحنا وفيه الفرسان ، لا الى أهل العروس ، وانما الى خارج المدينة حيث تمتد البرية ، لاتخاذها مسرحاً وميدانا لطراد الفرسان والقيام بتمثيلية الغزو الخطيرة . وعندما يصل الموكب الى البرية ، ينقسم الفرسان قسمين — كما هو الحال في الغزو الحقيقي — قسم يسمى (الكمين) أي المدافعون ، بيدهم العصي ، واكثر ماتكون من الخيزران ، يسيرون الى جانب الجمل لحماية العطفة والثياب التي على الجمل ، والتي تمثل الاموال ، وقسم يسمى (الفوارة) وهم المهاجمون الذين يغيرون على الجمل لنهب ماعليه من قطع الديباج ، ويكونون بعيدين عنه ، وهم لايباشرون الغارة من توهم ، وانما يطاردون في البدء ، ويناورون ليخدعوا المدافعين ، ويتعبوهم ، ويغير قسم منهم على جهة من الجمل دون ان يقصدوا النهب ، وانما لاشغال الكمين ، وبعد ذلك يغيرون على الجمل وينهبون ماعليه من قطع الديباج ، برغم عصي المدافعين التي تنهال عليهم وتصيبهم بالجراح ، ولكنهم لايبالون بها ، وما ينهبونه يصبح لهم ، ويطمعون بشهرة الفروسية اكثر مما يطمعون بالقطع الحريرية التي ينهبونها . وبعد ذلك يعود الموكب الى اهل العروس لتقديم الحنا ، فيستقبل بالحفاوة والاكرام وتقديم الذبائح وزغاريد النساء وغنائهن .

لو اتيح للمشاهد التمثيلية التي كانت توجد في المجتمعات العربية استقرار طويل ، وحكومات شعبية متفهمة لدورها ومهمتها لاحتضنت جميع تلك المشاهد

ولرقيها ، فكان لنا منها تمثيليـــات وكان لها مسارح . لقد كان الشغل الشاغل لحكومة الاغريق تهيئة الالعاب الاولمبية .

ان التمثيل مطلب شعبي وحاجة أولية ، يتطلب شيوعه وترقيته استقراراً سياسياً وتمتع الشعب بحرياته العامة ليخلق ويبدع في سائر المجالات الفكرية والفنية.

ان البيئات الجغرافية لاتمنح الشعوب مزايا ومواهب خاصة ، وكذلك الجنس . كل الشعوب متساوية في المواهب ، ونظامها السياسية هي التي توجد بينها هذا التفاوت في سلم الحضارة ، وتجعل من بعضها شعوباً قوية مستقلة ، ومن بعضها الآخر شعوباً مستضعفة خاضعة للغير ينهب خيراتها ويوصد طريق التقدم أمامها .



الهواية والمسرح السوري

بقلم: عدنان بن ذريل

كانت تتفتح ، في سورية ، في فترة ما بين الحربين العالميتين ، ظاهرة فنية ، اجتماعية ، لنظام فني ، اجتماعي ؛ وهي (المسرح) المسرح الراقي ؛ وقد كانت (النوادي الفنية) مرتاد هذه الظاهرة الفنية ، ظاهرة المسرح ؛ التي أخذت تنشط وتتقوى ، وتقدم للجمهور ثمراتها ، ومبادراتها .

لقد كانت نشاطات (النوادي الفنية) أجمل ما في هذه الفترة ، في حياة الفن المسرحي السوري ، وأثمن ما فيها .. بينما كانت المحاولات الجدية ماتنفك تبذل ، لتنظيم (الاحتراف) ، في المسرح السوري ، وفرقه المختلفة ، أو الارتفاع بمستواه المادي ، أو الفني ، رغم أن هذه المحاولات كانت ناقصة ، وغير مجدية ، لاتلبث أن تتبدد ، دون الوصول الى نتيجة حاسمة ...

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

وقد أقبل (الجمهور) على مسرح النوادي الفنية ، آنئذ ، بشغف ، وحماسة ؛ يجد فيه متنفساً لكروبه ، ومنطلقاً لآماله ؛ كما يجد فيه مدرسة لفضائل ، والقومية ، والفن نفسه ؛ ولا غرو أن نسمع التعليقات آنئذ ، على قيمة التمثيل ، في تربية الشعور الاجتماعي، والفني(١)؛ أو نلاحظ تشجيع المجتمع ، للتمثيل ، وخاصة النوادي التي تتعهده ، وتقدمه ..

وكثيراً ما نصادف حفلات راقية للنوادي ، آنئذ ، جمهورها من الوزراء ، والأعيان والنواب ، والأطباء ، والمحامين ، والموظفين (٢) ؛ أو نجد نوادي فنية ، تتبرع بفنها من تمثيل ، وموسيقى ، لمساعدة مشروع خيري ، أو جمعية خيرية ..

على نحو ما نجد ذلك في اخبار (دار الالحان والتمثيل) ، من أنه سيقيم حفلة تمثيلية ، تمثل فيها رواية – في ربوع الفيحاء – لمساعدة جمعية الصليب المقدس (١) ؛ أوما نجده في وصف لحفلة تمثيلية ، موسيقية ، في جمعية الاسعاف الخيري ؛ وقد ورد فيه أن الاستاذ (عبد الوهاب أبو السعود)وقف أثر تقديم الفواصل الموسيقية ، ثم الرواية ، منوهاً (٢) – بأن نادي دار الالحان ، والتمثيل يشترك في هذه الحفلة تبرعاً ، وخدمة ؛ كما أنه مستعد أن يقوم بكل خدمة خيرية مجاناً (٣) . –

و (حب المسرح) هو الظاهرة الفنية ، النفسية ، التي تختضب عنها ظاهرة المسرح ، في

---

(١) جاء في جريدة (الأيام) في موضوع حفلة في (نادي الفنون الجميلة) : – وفي النادي شعبة للتمثيل الأدبي ، العربي ، تحت ادارة الاستاذ العطري ، ولنا بالتمثيل حياة اجتماعية من عظات بالغات ، ودروس قيمة ؛ فأ كرم بهذا النادي يبعث في البلاد روحاً طيبة .. الأيام ، العدد ٢٦٣ ، ١٤ تشرين الاول ١٩٣٢ .

(٢) انظر مثلاً القبس ، العدد ١٦٢ ، ١٤ آب ١٩٣٢ ؛ والقبس ، العدد ١٧٨ ، ١ ايلول ١٩٣٢ ؛ والأيام ، العدد ٢٢٧ ، ٢ ايلول ١٩٣٢ .. وغيرها ..

(١) القبس ، العدد ١١١ ، ١٣ نيسان ١٩٣٢

(٢) الايام ، العدد ٢٧٢ ، ٢٥ تشرين الاول ١٩٣٢

(٣) يضاف الى ذلك تبرع الفرق التمثيلية بالتمثيل لصالح المشاريع الخيرية ؛ مثل تبرع (فرقة رمسيس) ، ورئيسها يوسف وهبي ، لمشروع مقاومة السل ؛ القبس العدد ٧٧ ، ١٣ أيار ٩٢٩ ؛ و (فرقة أمين عطا الله) لنفس المشروع ؛ القبس ، العدد ٥٩ ، ٢٢ نيسان ٩٢٩ ؛ و (شركة التمثيل العربية) برئاسة (عطية محمد) لجمعية وردة دمشق ؛ الأيام ، العدد ٧ ، ١٧ أيار ١٩٣١ ، وغير ذلك ..



ARCHIVE



▲ صورة تذكارية لنادي الكشاف الرياضي ، عام ١٩٢٨ : ويرى فيها (الجلوس) فوزي قلطقجي ، قانون ، رشاد ابو السعود ، كمان ، ومصطفى الصواف ، كمان وعلي الشوا ، عود : (الوقوف) في الوسط المرحوم عبد الوهاب ابو السعود ، وحوله اديب محيش ، وجودة الآوي ، وحسن السقا ، وغيرهم من الأعضاء .

← صورة تذكارية لنادي الفنون الجميلة ، في حفلة افتتاح موسم عام ١٩٣٢ : ويرى فيهـا (الجلوس) الارشمندريت أتناس ، عفيف الصلح ، لطفي الحفار ، مظهر رسلان ، سعيد الغزي ، فخري البـارودي ، راغب العثماني ؛ (الوقوف) في الوسط ، رفعت عناية رئيس النادي ، وعن يمينه توفيق المطري ، فالفنان توفيق طارق ؛ وعن يساره ، الموسيقار توفيق صباغ ، فوصفي المالح ؛ كما يظهر في الصورة حمدي ، ونصوح بابيل ، ومحمد النجار ، ورياض العابد وياسين العاشق ، ومصطفى هلال ، وجورج فارس ، وغيرهم من اعضاء النادي .

هـذه الفترة ؛ وكان روادها في الاساس النوادي الفنية ؛ كما كانت وسيلة النوادي الفنية الى الجمهور في الاساس أيضاً التمثيل ، ثم الرسم ، والموسيقى ، والغناء ..

لقد غذى هؤلاء الرواد الغواة ، الهواة ، حركة التمثيل المسرحي الصحيح ؛ وربوا جمهوراً واعياً للمسرح ، والفن المسرحي ، وفتحوا الآفاق على حيوات الفنون المسرحية المختلفة ، وعلى التأليف للمسرح ، والمشاركة لحيواته الشيقة ..



(النادي الفني) في مسرحية - مع الاحرار - ؛ ويرى في الصورة ، عبـد الرحمن آلرشي ، وعلي الأسعد ، ويوسف شويري ، وغيرهم ...

والنادي الفني الكبير حقاً ، الذي ضم العناصر الفنية الهاوية ، للتمثيل آنئذ ، هو (نادي الفنون الجميلة) ، الذي تأسس عام ١٩٣٠ ؛ والذي حرص منذ تأسيسه ، على العناية بالفنون كافة ، من تمثيل ، ورسم ، وموسيقى ، وغناء . وغيرها ..

وقد استطاع (نادي الفنون الجميلة) ان يصمد للأيام ؛ بفضل تعاون أعضائه ؛ وان يحمل رسالة الفن الصحيح ؛ وعلى الخصوص في مجال الهواية الفنية ، فترة طويلة من الزمن ؛ حتى رأيناه اليوم ، شيخاً عجوزاً ، في ثياب شاب عف ، هو ما يزال يؤدي هذه الرسالة الفنية في مجالات التمثيل المسرحي ، والاذاعي ، والتلفزيوني ..

في حين ان نادي (دار الالحان والتمثيل) ، الذي تأسس عام ١٩٣٢ ، لم يدم اكثر من سنوات ؛ اذ اضطر مؤسسه بعـد سنة من تأسيسه الى السفر الى الخارج ، لدراسة الرسم ،

والتمثيل ، فأهمل أمره ؛ وعندما عاد مؤسسه من سفرته لم يأبه له ، فأعتبر بحكم المنحل (١) ؛ وقد عاد (عبد الوهاب ابو السعود) اثرها الى نادي الفنون الجميلة من جديد ، ولكن لفترة وجيزة ، ما عتم بعدها ، ان قنع بنشاطه في المدارس ، يدرب طلابها ، وطالباتها على التمثيل ويقدم بواسطتهم بعض مؤلفاته ، وظل على هذه الحال حتى آخر أيامه ..

كانت لنادي الفنون الجميلة ، انواع من الحفــلات ، أسبوعية ، وشهرية ، وموسمية ؛ وكانت على العموم كلها تظاهرات للتواد ، والتراحم ، والتعارف ، والاحتفاء بالفن الصحيح.. كانت حفلاته الاسبوعية حفــلات تعارف ، وسمر ، وانتقاد ، وفن صحيح ؛ كما كانت حفلاته الشهرية ، او الدورية ، حفلات فن ، وأدب ، وطرب ..(٢)

وقد كانت (النماذج) العالمية ، والعربية من الادب المسرحي تقدم في هذه الحفلات ، الى جانب المسرحيات المختلفة ، المترجمة ، او المقتبسة ، او المؤلفة . . والغالب في هذه الحفلات هو استعمال (الفصحى) في المسرحيات ، وفي الاسمار الفكاهية نفسها ؛ ومع ذلك كان للعامية حظها في هذه الحفلات ؛ تقدم بواسطتها الفواصل الفكاهية ، والازجال الانتقادية؛ولكن ذلك أقل..

وقد كانت الثقافة الفنية ، والخبرة العملية ، والمهارة الشخصية ، هي مرجع هؤلاء الرواد في اخراجهم ، وتمثيلهم ؛ فلم يكن في النــادي اختصاص علمي ، أو فني ، في فن التمثيل ، او الاخراج ؛ ولذلك انطرقوا الى عملهم بجودونه ، في اخلاص ، وتماوت ..

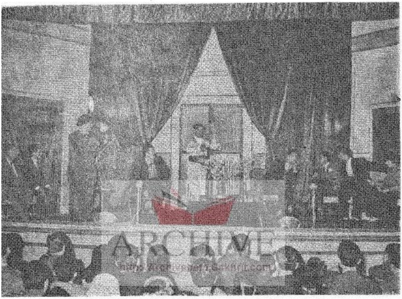
ومنذ الأيام الاولى لـ(نادي الفنون الجميلة) نجد أن (توفيق المطري) ، المؤسس الفعلي للنادي ، والذي كان بزغ نجمه ، قبل ، وظهرت جدارته في (نادي الكشاف الرياضي) ينصرف الى الاقتباس ، والاعداد ، والاخراج ، والتمثيل على السواء ، كما نجد بين الاسماء اللامعة للفنانين الهواة في النادي آنئذ ، وصفي المالح ، وأديب محبش ، ومصطفى هلال وغيرهم..

وقد استمر (توفيق المطري) في نادي الفنون الجميلة ، على هذه الحال من الانتاج والأبداع ، حتى أواخر الحرب العالمية الثانية ، فمال الى المشاركة في التمثيل مع الفرق الهاوية المحترفة ، رغم استمرار كونه عضواً في نادي الفنون الجميلة ، فمثل في فرقة زهير الشوا، التي كانت نشيطة في تلك الآونة ، وشارك في اكثر من ست مسرحيات من مسرحياتها المختلفة .

---

(١) تراجع (حياة الفنان عبد الوهاب ابي السعود) ، لعادل أبي شنب ؛ ص ٤١ ـ ٤٣ ؛ وفيهـــا يذكر ابو شنب ان سفرة ابي السعود الى فرنسا لم تدم اكثر من عام ؛ رغم وجود مصادر تزعم انها امتدت اربع سنوات ، ص ٤٢ ؛

(٢) راجع مثلا اوصاف الحفلات في الاعداد من الصحف المشار اليها ، سابقا . .



▲ فرقة (المسرح الحر) في مسرحية ـ صابر **افندي** ـ ؛ ويرى في الصورة من اليمين : المرحوم توفيق العطري ، الجالس ، ثم عبد اللطيف فتحي ، الواقف ، ثم نزار فؤاد الجالس وبقية الاعضاء في الفرقة .

ثم شارك في تأسيس فرقة (المسرح الحر) .. وهي ايضاً ، فرقة هاوية ، اتخذت طابع الاحتراف ، وضمت عدة عناصر من الهواة ، والمحترفين ، مثل رفيق جبري ، ونزار فؤاد ، والذين انضم اليهم عبد اللطيف فتحي .. وكان (توفيق العطري) في فرقة المسرح الحر ، يحول الحفلات ، ويمثل الادوار التي تليق به ، او تلائم سنه (١)

(١) هذه المعلومات عن (توفيق العطري) ، استقيتها من أخوانه وصفي المالح ، ورفيق جبري ، ونزار فؤاد ، وزهير الشوا ، وغيرهم ، وكنت كتبت فيهـــا في صحف دمشق عدة مقالات ..ــ راجع مقال السيد تكريتي عنه، في الوحدة ؛ العدد ٧٤٨ ؛ ٤ حزيران ١٩٦١ ...

ونصادف عام ١٩٤٨ مصطفى هلال ، وممتاز الركابي ، وكانا عضوين في نادي الفنون الجميلة بؤسسان (معهد الآداب والفنون) ، ويبذلان فيه نشاطاً تمثيلياً ، مسرحياً ، راقياً ، وكان يساعدهم في نشاطات المعهد الموسيقية فريد صبري .

ولا نكاد نصل الى عام ١٩٥٣ ، حتى نجد فرقة هاوية من الشباب المثقف ، هي (الفرقة الشرقية للتمثيل ، والموسيقى) ، تحول نفسها الى ناد فني ، للتمثيل ، والموسيقى ، وتحرص على الفن الصحيح ، وهو (النادي الشرقي) الذي تأسس عام ١٩٥٤ ، وكان الفنان اكرم خلقي يشارك في نشاطات النادي المسرحية ، كما شارك فيها محمد شاهين ، ونهاد قلعي ، ومحمود جبر ، وغيرهم ..

وقد عمل (النادي الشرقي) على خدمة الفن الصحيح ، مجددا ، ومحارباً الكشاكش ، وادوار البربري(١) ؛ والتي كانت آذنت آنئذ بالانقراض من المسرح السوري المحترف ، والهاوي ، كافة ؛ رغم انه كان يحدث ان تظهر احيانا ادوار البربري في بعض مسرحياته ، كما كانت تظهر من قبل في نشاطات النوادي الفنية الراقية ، او في النشاطات المدرسية ، او الجامعية المسرحية ...

وفي عام ١٩٥٥ تأسس (النادي الفني) ، الذي اشهر تأسيسه عام ١٩٥٦ ؛ وكان منذر النفوري ، ومحمود جبر عماداه بالتأليف ، والاعداد ، او ايضاً المشاركة في التمثيل : وقد انضم معظم اعضاء هذين الناديين الى الفرقة القومية ، والمسرح العسكري ، عند تأسيسها ، عام عام ١٩٦٠ ؛ في حين انضم اعضاء (ندوة الفكر والفن) التي تأسست عام ١٩٦١ ، مع مخرجها الدكتور رفيق الصبان ، الى فرقة التلفزيون المسرحية ، التي تأسست عام ١٩٦٣ .

ولاعجب ان نصادف اذن ، في اخبار تلك الفترة من حياة المسرح السوري ، نبذاً عن تحمس الفنانين الهواة ، في نواديهم ، لاعداد المسرح ، وتجهيزه بالاثاث ، وقد كانت تجهيزات(٢)

---

(١) شخصية (كشكش بك) من ابتكار نجيب الريحاني ، والتي ألف حولها اوبريتات هزلية (راجع مذكرات الريحاني ، كتاب الهلال ، يونيو ١٩٥٩ ، ص ٧٤ ، ومابعدها ، وص ١٧٢ ، ومابعدها) ... وقد اصطنعها عنه امين عطا الله ، ثم حسن حمدان ، ومحمد علي عبده ، وعبد اللطيف فتحي ، وغيرهم ...في حين شخصية (عثمان البربري) من ابتكار علي الكسار ، وقد اصطنعها عنه وطورها فوزي منيب ، وعندنا محمد علي عبده ، وعبد اللطيف فتحي ، وزهير الشوا في بعض عروضه في العراق ، كما ظهرت في ادوار الخدم في المسرح الفكاهي المدرسي ، او الفواصل الفكاهية في النوادي الفنية .

٢ — مجلة الناقد — العدد ١٧ ، ٢٦ تشرين الثاني ١٩٦٢ ، ص ٨ .

الديكور في الغالب ، يسويها الهواة من الرسامين في النادي ، او فنانيه ; ورأينا ذلك مثلاً في، اخبار (فرقة ايزيس) عند تقديم مسرحية (الانتقام العادل) ، عام ١٩٣٣ ؛ ثم رأيناذلك، مؤخراً ، عند تقديم (النادي الشرقي) مسرحية (زنوبيا) ، او تقديم (النادي الفني) مسرحية (الخالدون) ، ان جميع تجهيزات الديكور فيها من اعداد الهواة انفسهم ..



(النادي الشرقي) في مسرحية ـ ملائكة الارض ـ ؛ ويرى في الصورة الفنان اكرم خلقي ، الواقف ،ونهادقلعي الجالس ...

ARCHIVE

في حين أثر عن فرقة أمين عطا الله ، المحترفة اعتناؤها بالديكورات ، والالبسة ؛ وكذلك فرقة عبد اللطيف فتحي المحترفة ايضاً ؛ وقد استقدمت فرقة (المسرح الحر)، وهي فرقة هاوية اتخذت طابع الاحتراف ، الاستاذ علي العريس ،لاعداد ديكورات مسرحية (طريق النصر) التي فازت فيها بجائزة المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ...

لم يكن في سورية ، في تلك الفترة ، مسرح رسمي ، وانما كانت هناك مسارح الحدائق ،و المقاهي ، والسينمات وهي في الواقع غير مجهزة تجهيزا كافيا (١) وغالبا ما كانت الحدائق ، والمقاهي تستعمل مسرحـــا للفرق التمثيلية ، والموسيقية ، اوتحيل السينمات خشبةشاشاتها الى خشبة مسرح، كما في اللوناپارك ،وحديقة الباڤيون بلو ، وقصر البلور ، والهبرا ، والعباسية ، والكوزموغراف ، والنصر وغيرها ...

---

(١) في أخبار عروض فرقة رمسيس ليوسف وهبي ، وفرقة فاطمة رشدي ، في دمشق أو أيضاً عروض نادي الفنون الجميلة ، تشكيات من عدم اتساع المسارح للديكورات ، اوعدم تجهيزها تجهيزاً فنياً ، اوعدم ملاءمتها للعروض المسرحية .



(العهد الجديد) ، الهاوية حديثاً ، في مسرحية ـ وعلى الارض السلام ـ ويبدو في الصورة وليد مدفعي ، وفاطمة عبد الحليم

كانت حفلات النوادي الفنية ، مثل نادي الفنون الجميلة ، أو نادي دار الالحان والتمثيل على نوعين اسبوعية ، او شهرية ، وفي بعض الاحيان موسمية ! وكانت الحفلات الشهرية ، او الموسمية تقدم في صالات السينما ، او على مسارح الحدائق والمقاهي ، في حين تقدم حفلات السمر في النادي نفسه ، الذي يعد لذلك ...

نجد مثلا في اخبار (نادي الكشاف الرياضي) ، تجهيز مسرحه الخاص ، بحيث يتسع لمئتي شخص(١) ، او انه عند تقديم (هملت) لشكسبير على مسرحه الخاص – اعد لها مناظر خاصة ، كما ان كبار الموسيقيين في الحفلة قد اتقنوا اناشيد الرواية(٢) .الخ..

وكان يحدث ان يعير النادي تجهيزات مسرحه ، وديكوراته ، لناد آخر ، أو جمعية .. كما نجد ذلك مثلا في كلمة سكرتيرة جمعية يقظة المرأة الشامية ، بمناسبة تقديم الجمعية مسرحية (عنترة) ، اذ تشكر فيها (نادي الكشاف الرياضي) – لتبرعه بتقديم أخشاب المسرح ، وأدواته ، ومفروشاته ، مما يستحق عليه الشكر الخالص (٣) – وغير ذلك ..

---

(١) راجع القبس ، العدد ١٢٥ ، ١٦ تموز ١٩٢٩

(٢) المصدر السابق ، العدد ١٤٢ ، ٥ آب ١٩٢٩

(٣) المصدر السابق ، ١٦ تشرين الثاني ١٩٢٩ ؛ وفي الكلمة اشارة الى فائدة التمثيل التربوية للفتاة العربية ، وتأسيس فرع للتمثيل في الجمعية .

استفتاء

عن قضايا المسرح

اعداد قلم التحرير

ARCHIVE

- إلفة الادلبي : يجب ان يدخل الفن المسرحي مادة في المناهج المدرسية
- خليل الهنداوي : محتاجون الى المسرح والكاتب المسرحي والمسرحية النابعة من حياتنا
- رفيق الصبان : لا نهضة مسرحية بدون مساعدة الدولة
- خضر الشعار : المسرح معوز لتربة صالحة على المستويين الفردي والجماعي
- هشام متولي : لا تخلق الدولة المسرح ، ولكنها تنميه وتشجعه حين توجد بوادره
- فاطمة الزين : تنمية جيل من الفنانين أفضل من رعاية العباقرة
- محمد شاهين : على المسرح أن يكون مرآة لأيديولوجية المجتمع

يقتضي التخطيط لأية نهضة جادة نظرة مزدوجة تشمل الحاضر والمستقبل معاً ... فبدون معرفة الحاضر ، بامكانياته ، وخصائصه لا نستطيع ايجاد المتكأ الصحيح لتخطيط مستقبلي مثمر وفعال ... ولهذا ، فالحاضر منطلق النظرة ... والمستقبل مضمونها ..

وفي محاولتنا الراهنة للنهوض بالفن المسرحي ، والارتقاء به حتى يلحق بركب النهضات العالمية الأخرى ، نجد ضرورياً أن نتبع نفس المنهج .. فنبحث أولاً عما لدينا ، لنخطط ثانياً درب مسيرتنا ، بصورة سليمة لا يشغرها ارتجال ، ولا يهددها انتكاس ..

وعلى هذا الأساس نجد « المعرفة » ، وهي تسهم الآن في بنـــاء هذه النهضة ، أن السؤالين الأساسيين اللذين ينبغي طرحهما على بساط البحث يتلخصان على هذا النحو :

١ - ماهي السمات المميزة لواقعنا المسرحي الراهن ؟
٢ - ثم ما هي الوسائل الـــلازمة للنهوض بالمسرح والارتقاء به ؟

وأمام هذين السؤالين استوقفنا بعض الكتّاب والمهتمين بالفن المسرحي والعاملين في جانب من جوانبه ممن امكننا الاتصال بهم لكي يدلوا برأيهم ، ايماناً بأن الاعداد النظري للنهضة هو إرهاص فعلي لها .. وبان الحوار من شأنه وقاية التخطيط من التحيز أو الخطأ ..

وكانت السيدة إلفة الادلبي أول من أجاب :

ابتدأت الحركة المسرحية في سورية بالترجمة .. وكانت تلك هي البداية الصحيحة ، بالنسبة لأية حركة تجد نفسها محكومة بالولادة من الصفر .. حين لم يكن لدينا مسرح ، أو مخرج ، أو ممثل ، أو مؤلف ، أو حتى نظارة .. فالترجمة عبارة عن نافذة نطل بها على آفاق الثقافات العالمية ، ونطلع على ما بلغته في مضمار التجديد والتطوير ، وما أنجزته تراثاً للمعرفة . . .

وهكذا بدأنا نستقي من آداب الامم الأخرى بعض الاعمال المسرحية ، نقدمها في بلادنا ، لنلقي بذار وعي مسرحي ناضج . وقد كنا بحاجة أولاً لمسرح تمثل عليه الاعمال .. وعندما وجد المسرح وجد المخرج ووجد الممثلون .. ويمكننا القول بأننا خطونا خطوات لا بأس بها في مضمار المسرح سيما وان عمر تجربتنا الزمني لايزال محدوداً . . ولكن رغم ذلك لا تزال ثمة ثغرات كثيرة تعتاق هذه التجربة . وأول ما يحضرني هنا ، هو ضعف كفاءة الممثلين .. اذ أنهم لم يتدربوا جيداً على الالقاء .. فمعظمهم يخطئ في مخارج الحروف ، أو في تشكيل الألفاظ .. وهذا عيب كبير يسببه عدم تدربهم على الالقاء السليم . ولاريب ان الالقاء في حد ذاته يحتاج الى اعـــداد طويل .. ولعلنا هنا نفيد من تجارب الدول الاخرى ، فندرج في المناهج المدرسية مادة للالقاء المدروس ، بحيث يتكون لدينا جيل لسانه قويم .. ونطقه عربي سليم . . .

هذا عن حالة الممثلين المتوفرين حالياً . . ولكن ألا ينقصنا عدد كبير من الممثلين !.. إن ما يتوفر لدينا حالياً لا يفي بحاجة نهضة واسعة حقيقية .. كما أننا أصبحنا في مسيس الحاجة الى كاتب محلي يبلور الحركة المسرحية ، ويرسي دعائمها .

وعلى ذلك ، لكي نطور مسرحنا ، وننهض به فعلا لا مفر من مراعاة هذه العيوب . .

إن عدد المسارح الموجودة الموجودة حالياً ، لا تكفي ... ولذا فعلى الدولة ان تنشىء مسارح أخرى مجهزة أحسن تجهيز ، ومعدة لتقديم مختلف الاعمال المسرحية ..

ونحن بحاجة أيضاً الى معهد ندرس فيه الفنون الدرامية . ان الممثل — مثلا — لا يمكن أن يعتمدفقط على موهبته الذاتية .. وفي البلاد الاخرى يدرس الممثل بشكل علمي أصول التمثيل ، والتعبير ، والالقاء .. ودراسة تشريح جسم الانسان تشكل حيزاً كبيراً من علومه .. اننا لا نستطيع ان نقيم نهضتنا على الهواة والعصاميين فحسب .. نحن معوزون لفنيين مزودين بخبرة منهجيه مدروسة واسعة ..

بعد ذلك .. يتعين على الدولة ان تسخو على الحركة المسرحية ، فتضع تحت أيدي المخرجين امكانيات أوسع .. وتدخل في المدارس مادة عن المسرح عامة . بالاضافة الى « مادة الالقاء » التي مر ذكرها ولاشك ان طلبة المدارس يمكن ان يمدوا المسرح بدماء شابة ، ومواهب غنية الى أبعد حد ..

ولكن — الى جانب هذا — تبقى لدينا مسألة الكاتب المحلي - دعامة النهضة الحقيقية - .. ولكي نشجع ظهور الكاتب ، لامفر من رصد الجوائز ، والاهتمام بالاعمال التي تظهر عن طريق تمثيلها ، وتقديمها بالشكل المشجع .. ولاريب أن ظهور الكاتب المحلي مرتبط بمشكلة المسرح ككل ، فأغلب مؤلفينا الآن على سبيل المثال يكتبون مسرحيات أصلح للقراءة من التمثيل .. وما ذلك في رأيي الا لأنهم يقرؤون أكثر مما يشاهدون .. والنهضة حين تزدهر هي وحدها التي ستيسر لهم توازنا بين قراءاتهم ومشاهداتهم ، بحيث يتكون لديهم « حس الحركة » الذي لا يستقيم تأليف بدونه !

تبقى بعد ذلك نقطة هامة ، مفادها ، أن نخطط لثقافة مسرحية شاملة ، فنقيم مسرحين أحدهما يتخصص بتقديم الاعمال الكلاسيكية الراسخة ، وآخر يقدم الاعمال الحديثة . ولا يمكن في رأيي نشر ثقافة ناضجة بدون تمثل شوامخ الانتاج المسرحي العالمي .. كما لا يجوز – مع هذا – الانقطاع عن التيارات المعاصرة حتى لا نتقوقع ، ونغرق فيما يشبه العزلة الثقافية .

وهكذا ، بمثل هذه الوسائل يمكن حقا ان نستبشر بنهضة فعالة إيجابية واسعة الخطى .

● **خليل هنداوي :**

لاشك أن واقع المسرح الحالي لا يزال ابتدائياً ، وقد كان هنالك نشاط مسرحي يتولاه الهواة فيما مضى ، كنا نلمح فيه تأليفاً مسرحياً بسيطاً ، وتمثيلاً ابتدائياً ، ثم مات مسرح الهواة ، وحل محله اليوم نشاط مسرحي تتبناه وزارة الثقافة ، وتخصه بالمساعدة المادية والمعنوية ، وقد أنتج هذا النشاط ، وآتى أكله ، ولا سيما بعد أن أنشأت الوزارة مسرحاً خاصاً بها . وبفضل هذا النشاط رأينا مسرحيات عالية يتوالى تمثيلها ليالي متعاقبة على هذا المسرح ، بعد أن كانت مسرحية الهواة لاتحيا أكثر من ليلة واحدة . وهذا يدل على أن أذواق الجمهور بدأت تميل الى الأدب المسرحي ، وتشعر بأنه أصبح قطعة من ثقافتها ، ولوناً من حياتها . وهذه بوادر مشجعة لتدعيم المسرح . ولكن لي مأخذين أرى من الواجب عرضهما على المسئولين .

الأول – أن النشاط المسرحي صار وقفاً على العاصمة ، بينما لا نرى له أي أثر في بقية المدن والمحافظات . وهذا معناه أننا حرمنا الأكثرية من التمتع به ، كما قضينا على المواهب التمثيلية فيها ، وقصرنا الأمر على مكان واحد ، وتقيدنا بوجوه واحدة .

والثاني — أننا جعلنا النشاط المسرحي مرتبطاً بجهة معينة واحدة ، وهذا لايغير في نظري شيئاً . بل هو واجب سيتسع مداه مع الزمن ، لأن المسرح — كما أثبتت التجربة — لايستطيع اليوم أن يغذي نفسه بنفسه ، والحكومات كلها — ولا سيما الحكومات الاشتراكية — التي قدرت لهذا الفن مكانته في حياة الشعوب وتوجيه الأفكار ، تتولى هي تغذيته ، وتقوم على أمره بامداده بالقوة والمادة والمساعدات .

وهذا مايجب أن يبقى نصب أعين المسئولين ، دون أن يفكروا يوماً في أن المسرح سيستطيع أن يكفي ذاته بذاته ، في عهد أصبحت فيه مسيرات فنية كالشاشة والتلفزيون تزاحمه .

وفي الوقت ذاته ، لا ينبغي لنا أن ننسى أننا لم نخلق بعد الكاتب المسرحي اللائق ، الواعي ، المدرك لمسئوليته الفنية في ابداع الحياة ، وتطوير النضال الفكري الثوري ، وفهم المجتمع فهماً صحيحاً ، وجعله الينبوع الوحيــــد لكل فن ، اذ لايجدينا شيئاً ، ولا يجدي مسرحنا الذي نريد أن نبنيه شيئاً ، أن نستعير ثيـاب الغير ، كما يفعل الممثلون ، حين يتقمصون شخصيات غيرهم ، دون أن يكونوا غيرهم ودون أن يكونوا أنفسهم .

ولذلك باتت الحاجة الآن الى خلق المسرحية من حياتنا ومجتمعنا ، وذلك لايكون الا بخلق الكاتب المسرحي الذي أشرت اليه .

أما عن الوسائل المؤدية الى تطوير هذا المسرح ؟

فلا شك أن هنالك وسائل مادية ، ووسائل معنوية تعود اليها العوامل المؤدية الى تطوير المسرح نحو مستقبل افضل .

ولعلنا قد حققنا بعض هذه الوسائل عندما ثبتنا المسرح ، ولو كان هذا

المسرح لا يزال يضيق عن تحقيق كل اماني محبي المسرح ، وعندما تبنينا ذوي المواهب المسرحية والتمثيلية ، وجعلنا عملهم شيئاً مستقلا عن كل مايبدد جهودهم .

ولكننا لم نعمل شيئاً في خلق المسرحية الناجحة ، لأن هذا اللون من أدبنا لا يزال قاصراً على مسرحيات محدودة ، لا تستطيع أن تتطاول اعناقهـــا الى المسرحية الفنية المنشودة . وكاتب المسرحية لا نستطيع خلقه بين ليلة وضحاها ، لأن للأدب المسرحي فناً خاصاً به يختلف عن أي نوع من الأدب . وفي اعتقادي أن هذا الادب المعقد لا يكاد يجاريه في اتساع آفاقه ، وتشابك حوادثه ، وحيـاة أشخاصه ، وواقعيته أي لون آخر من الادب . ولذلك يحتاج الكاتب المسرحي الى ثقافة مسرحية عميقة لا يزال أدبنا فقيراً اليها . وبدون هذه الثقافة المسرحية والموهبة الواسعة لا يستطيع أي كاتب أن يبدع في هذا اللون .

ومتى كان المسرح ، وكان الكاتب المسرحي ، وكانت المسرحية النابعة من حياتنا استطعنا ان نقول اننا تقدمنا ، وهيأنا جمهوراً مسرحياً يقبل على المسرح كما يقبل على السينما .

وقد لمحنا أن جمهورنا بدأت نظرته الى المسرح تتغير ، اذ بدأ يقدر هـذا الفن ، ويقبل بنفسه على مشاهدته ، بعد ان كان ينفر منه ، ويرى فيه لوناً من الوان التهريج الرخيص . فعلينا أن نتمسك به ولا نجعله يهرب منا مرة ثانية ، وذلك بتجنب المسرحيات الخفيفة والادوار المبتذلة السخيفة .

ان البواكير التي بين ايدينا تبشرنا بخير . ولكن متى ؟ وهل يطول بنـا طريق الوصول الى الهدف ؟

أما أنا فلا أراه الا قريباً .

● الدكتور رفيق الصبان

— في رأيي — كعامل في الحقل المسرحي — ان كل حركة مسرحية حقة تمر في طورين بارزين . الاول يكون بمثابة مرحلة تحضيرية تهيء الجمهور فيها « مسرحياً » بتقديم اكبر عدد ممكن من النماذج التي أثرت على التفكير المسرحي المعاصر ...

والثاني هو الذي تتكون فيه شخصية « الحركة المسرحية » ؛ اذ تنتقل من مرحلة النقل والتعريف الى مرحلة الخلق والابداع . وبالنسبة لواقعنا المسرحي الراهن ، يمكننا القول بأننا فرغنا من الطور الاول تقريبا .. ولتوضيح هـــذه الفكرة ، لا أستطيع أن أنحي تجربتي الشخصية . فعندما بدأت العمل في المسرح كانت هناك فرق هواة ، ولم يكن ثمة مسرح حكومي واحد يحقق رسالة معينة ، أو يتبنى خطة ثقافية ما .. ثم اسست بتشجيع من وزارة الثقافة آنذاك فرقة المسرح القومي .. ووضعت لها منهجا ينبني على اساس ماسميته : اعداد الجمهور مسرحيا .. فتضمن الموسم الاول قطعا من المسرح العالمي الكلاسيكي ، واخرى من الحديث الى جانب بعض المسرحيات العربية .. وهكذا قدمنا — أثناء عملي في الفرقة — اعمالا لأريستوفان ، وموليير ، وكامو ، والحكيم ، وتيمور ...

وبعد ذلك تركت الفرقة القومية ، وأسست مع لفيف من الشباب المثقف « ندوة الفكر والفن » فتابعت نفس الخطة التي تقوم على ارساء قواعد حقيقية للمسرح عن طريق تقديم مسرحيات فكرية ذات بناء متكامل ، دون ان اقترب من الاتجاهات الاخيرة التي تسود المسرح العالمي .. وهكذا قدمت لسوفوكليس ولشكسبير ولماريفو ، كما حاولت الاسهام في تنشئة الذوق المسرحي بتقديم بعض اعمال جورج برناردشو ، وطاغور .

وعندما أسست بعدئذ فرقة التلفزيون الدرامية ، قررت التوسع في امداد الثقافة المسرحية الناشئة بنماذج من مختلف التيارات والاتجاهات التي تتناوش المسرح فقدمت عملا سهلا لبرتولد بريخت هو « بنادق الام كرار » ، وقدمت نموذجا من العصر الذهبي الاسباني هو « الخجول في القصر » التي استقبلها الجمهور بحماسة ، واستقبلها النقاد بهجوم لاذع ...

ومن هذا الاستعراض السريع يتضح بجلاء معنى أن الحركة المسرحية قد أنجزت طورها الاول .. طور التهيئة .. وها هي تتأهب على أعتاب الطور الثاني .. فقد عرف جمهورنا حتى الآن نماذج عديدة من الفكر المسرحي ، واستطعنا الى حد ما ، نسج رباط يصل هذا الجمهور بالمسرح .. ولكن ينبغي ألا يفوتنا التنويه بأن المرحلة الثانية « مرحلة تبلور الشخصية الابداعية » هي بدون ريب التحدي الحقيقي لكل حركة .. وان المستقبل القريب سيكشف جليا جدارتنا في مواجهة التحدي .. ان السؤال الذي ينوس على ضفاف الغد هو : أننجح في عبور مرحلة التحضير الى مرحلة الخلق ام لا ؟!

— فاذا انتقلنا بعد ذلك الى البحث عن الوسائل الكفيلة بانعاش مسرحنا ، وتزويده بطاقة الاستمرار والتطور .. وجدنا لزاما علينا في البدء استقراء المشاكل التي يعاني منها هذا المسرح .

وفي مقدمة هذه المشاكل قلة العناصر الفنية بسبب ضآلة المساعدة التي تقدمها الدولة للحركة المسرحية ، وبسبب فقرنا بالمتخصصين ، وعدم توفر الكاتب المسرحي ، ونقص العنصر النسائي وعدم وجود المسارح المجهزة ، أو الكونسرفاتوار .. واختلاط مفهوم المسرح لدى الجمهور مع السينما ...

لهذا لا ابالغ حين اقول ان العاملين في المسرح يتمتعون بنوع من القداسة ،

اذ يستطيعون متابعة اعمالهم تحت هذه الشروط القاسية .. واعتقد ان تقديم أي عمل هو في حد ذاته معجزة ، فكيف اذا كان عملا متقنا وجيداً .!

وعلى ضوء المشاكل ، يسهل تحديد وسائل النهضة ..

نحن في عصر اشتراكي .. الدولة فيه مرغمة على تبني قضية المسرح ؛ لأن المسرح لم يعد تسلية قدر ماهو أداة سياسية واقتصادية واجتماعية .. بمعنى انه مرتبط حتما بايديولوجية الدولة ، ولهذا لا مستقبل له الا بجهود الدولة ، خاصة وأن وسائل ارتقائه هي دائما مما يند عن طاقة الافراد . فان أرادت الدولة دفع عجلة المسرح فهي وحدها القادرة .. وما علينا — نحن الافراد — الا أن نضع كل امكانياتنا في سبيل مساعدتها ... اما اذا اكتفت بالاعتماد على هذه الجهود الفردية ، فاننا سندور في حلقة مفرغة ، وسننتهي عاجلا أو آجلا في المرحلة التي بدأنا بها ...

ان المسرح أداة سياسية بالدرجة الاولى ، ولا يمكن أن يجد مبررا لوجوده اذا ابتعد عن معالجة القضايا السياسية والاقتصادية النابعة من العصر ... ولكن ينبغي أن ننتبه الى ان المسرح عاجز عن القيام بأي دور ايديولوجي الا في طوره الثاني حين تتبلور شخصيته وتتوضح . وكما قلت ، لن يبلغ مسرحنا تلك المرحلة مالم تضع الدولة ثقلها في الميزان ...

اننا — واكرر ذلك — مازلنا في المرحلة الاولى ، التي تعتمد على التعريف والتثقيف .. أي أننا في المرحلة التي لا نستطيع فيها أن ندقق في الاختيار على ضوء مهام المسرح الايديولوجية .. ولكي يغدو التخطيط ممكنا لا بد أن تتدخل الدولة لتبني المسرح ، والنهوض به .. لا بد أن يكون لدينا على الاقل مسرح خليق بأن يمثل البلد ... ترى كيف يمكن أن نقدم بريخت على مسرح القباني ! ليس الامر مشقة ولكنه استحالة تامة .

وحبذا لو استطعنا - كما فعل القطر المصري - اقامة مسرح جيد لتقديم المسرح العالمي الكلاسيكي ، وآخر - كالقباني مثلا - لتقديم الاتجاه التجريبي .. ممثلا في المسرحيات التي تمثل آخر ماوصل اليه اتجاه المسرح في العالم ...

● خضر الشعار « المخرج في المسرح القومي »

قبل الاجابة على السؤال الاول لا بد من استعراض موجز للظروف التي يمكن ان تكون التربة الصالحة لنمو المسرح . فالمسرح كفن لا بد له من بيئة اجتماعية قادرة على استيعابه كتجربة يألف الناس الاحتكاك اليومي بها ،والبحث عن مردودها الغزير العطاء ، كما لا بد له من نسيج بشري قادر على التفاعل مع معطيات المسرح الفكرية والوجدانية . وهذا مطلب يقتضي بدوره سوية اجتماعية معينة تتاح للفرد فيها فرصة التزود بما تمنحه الاستعداد المبدئي لتقبل وجود المسرح .. ثم يرتبط كل ذلك بعدئذ وبشكل قاهر بوجود الشروط المعاشية اللائمة لمثل هذا التحصيل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الا أن الكلمة والفكرة الى جانب ذلك مرتبطةبوسائل التعبير .. ووسيلة التعبير المسرحي تستقطب الى بؤرتها مجموعة من الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم والاضاءة والماكياج وتصميم الملابس وغير ذلك مما يعمق ضرورة تمتع الفرد بسوية فكرية واجتماعيةمعينة تؤهله لقبول العمل المسرحي دون دهشة او مفاجأة ..

وعلى ضوء هذه المقدمة الوجيزة يمكننا التساؤل : أين نحن في عملية تطورنا المسرحي .؟

ان المسرح في سورية اليوم تجربة تحمل من الجرأة أكثر مما تحمل من الاصالة، وجرأتها متأتية من تناقض المفهوم المسرحي لدينا .. فالممارسة المسرحية لسنوات خلت مرتبطة بمفهوم رخيص لهذا العمل تبعاً لنوعية ممارستها في أماكن ليست

مسرحية ، وانما دخلتها عناصر أغلبهـــا قائم على التسلية والتهريج والرخص في العرض . وعندما تصدت لهذا العمل عناصر كان لها من جرأتها رصيد جعلهـا تتخطى صعاب المفهوم القديم لتمارس هذا النوع على نحو مختلف . ماذا كانت تملك الى جانب جرأتها ؟ انها لم تكن تملك مقدرة فنية من حيث المقدرة التكنيكية ما يجعل هذا الفن محبباً .. وتستدرج بالتالي الجمهور لمشاهدة عروضها ، وانمـا كانت تقوم بعمل مسرحي فحسب مستجيبة في الاغلب لدوافع الهواية وارضـاء الميل الفني . وهذا العمل مبدئياً خطوة هامة ، ولكنها ليست كافية . وهنا ناحية هامة أيضاً وهي مشكلة التأليف المسرحي . فظروف عدم تغلغل المسرح في حياتنا ، لم يظهر لدينا كتاب يبرزون توترات واقعنا على المسرح بشكل جيد . ممـا اضطرنا الى الهروع نحو المسرحيات المترجمة ، التي تحمل في ذاتها خطراً جسيماً .. هو غرابتها على جمهورنا بسبب اختلاف المناخات التي استمدت منها هذه الاعمال عن المنـاخ الذي يعيش فيه المتفرج ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن ، لنلاحظ مع هذا أن موسمنا المسرحي الماضي قد تميز باقبال جماهيري بفضل السنوات السابقة ، وكان من أسباب ذلك ظهور عناصر فنية جـديدة ، وتعدد الفرق ، واهتمام التلفزيون بالمسرح وغير ذلك .. الا ان هـــذا التحسن النسبي معروض للانتكاس اذا لم نبذل مجهودات مضـاعفة على المستويين الفردي والرسمي .. ثم ان نشاطنا المسرحي لا يزال محدوداً في دمشق فقط .. مما يجعلنـا عند التعميم نكتشف فقراً مدقعاً في هـــذا الفن .. ونحن حين نفكر في نهضة مسرحية مضطرون الى اتخاذ دمشق كمنطقة نموذجية يمكن الامتداد منهـا الى باقي المناطق .. وللنهوض بمسرحنا تحضرني هنا بعض الوسائل الهامة ..

١ ـ **تامين دار جيدة للمسرح** .. وهذا الامر في رأيي من أهم العناصر

لان داراً محترمة تقام لهذا الغرض تصيب عدة اهداف بهدف . فمن ذلك أن المكان اللائق يرضي المتفرج نفسياً من جهة . كما انه يصلح لاستقبال الفرق الزائرة التي تؤم البلد ..

٢ – **المؤلف المسرحي** .. ان فقر حياتنا الأدبية بالمؤلف المسرحي مسألة خطيرة سنعاني منها فترة طويلة .. وفي رأيي كرحلة أولى أن نعتمد أسلوب الاعداد المسرحي لقصص مؤلفين محليين تكون سويتها وكفايتها الادبية مقنعة ومشجعة للاقدام على أولى الخطوات . . وليس المهم في هذه الفترة أن يكون الكاتب المحلي ذا مستوى عالمي ولكن يفترض مبدئياً توفر حدود معقولة فقط للبداية .

٣ – **الناقد المسرحي** . . في حياتنا المسرحية اليوم ظاهرة غريبة . . ذلك ان الفن المسرحي لا يقوم أساساً الا بوجود الناقد المسرحي .. وليس الناقد هنا الرجل الأديب بل ذلك الذي يتمتع بثقافة فنية مسرحية جيدة . . واني لارى تشجيع الكتاب والنقاد مساهمة في خلق الناقد الفني على مصاحبة العمل المسرحي والتعرف على مراحله ودقائقه وطرح الاسئلة التي تجول في أذهانهم ، حتى يصلوا الى المستوى المعقول في النقد .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

٤ – **توسيع دائرة النشاط المسرحي ودعمه** .. وهذا يقع في مجال اهتمام الدوائر المسؤولة التي تشرف على النواحي الفنية . . اذ عليها نشر النشاط المسرحي ودعمه بوسائل مادية وفنية من تشجيع انشاء الفرق الخاصة وتقديم المساعدات لها واعادة فنانيها اخصاباً لهذه البوادر الفنية وخاصة في مجالات المسرح المدرسي واقامة المهرجانات وتقديم الجوائز المادية والمعنوية لهذه الفرق المثابرة . وهذا السبيل عميق الاهمية لانه يمكن أن يقدم للحياة الفنية فنانها وكاتبها في الغد .

٥ – **ضرورة وجود معهد للتمثيل** .. يغذي بصورة دائمة الحياة الفنية

بما تحتاجه من عناصرها الفنية المدربة والمثقفة فنياً .. ثم ادخال مادة الادب المسرحي في المناهج المدرسية .

٦ ـ **العمل على تعدد وجوه النشاط الفني** . . وخاصة المسرح الغنـائي ومسرح العرائس والمسرح الشعبي وتوسيع دائرة المسرح القومي فتتعدد فرقه . .

٧ ـ **امداد الحياة الفنية بعناصر متخصصة** .. وذلك بارسال البعثات الى الخارج لدراسة مختلف الاختصاصات الفنية المسرحية .

هذه في رأيي مجموعة ظروف .. وجودها أمر يقتضيه أي طموح بوجود مسرح واني لاجد نفسي متفائلاً لا كثر من سبب فنحن في ظرف تبدلت فيه النظرة الرسمية الى المسرح خاصة والفن عامة . . حتى صار أداة فعالة لنقل أفكاره . . وبالتالي العناية به . . وقد أخذت بوادر هذه العناية تظهر في الافق ..

● **الدكتور هشام متولي**

ـ بدأت تجربتنا المسرحية في سورية منذ سنوات قليلة ، مع بدء تأسيس الفرقة القومية ، وشروعها في تقديم بعض الآثار المسرحية العالمية .. وكانت البداية كمنطلق لنهضة مزدهرة سليمة الاتجاه .. الا أن الركود لم يلبث أن تخلل أوصال تجربتنا ، دون ان يشلها تماماً .. ظلت مستمرة يتجاذب مسيرتها تأرجح متواصل بين النشاط والتلكؤ ... لكن على الرغم من هذا ، فقد أصابت هذه التجربة نجاحاً مشجعاً ، وأعطت ثماراً طيبة ، في مقدمتها **تشكل جمهور مسرحي في سورية** رغم الصعوبة الشاذة التي كانت تعترض ذلك .. فقد عرف جمهورنا السينما قبـــل المسرح خلافاً للمعتاد في باقي بــــلاد العالم .. والسينما من شأنها ان تنافس المسرح منافسة شديدة لاتساع إمكانياتها في التأثير والاستهواء ، ولشعبيتها كوسيلة تعبيرية... ولكن ـ مع هذا كله ـ فقد أفلح المسرح بامكانياتـه الهزيلة من التغلغل في ميول الجمهور ، واجتذابه الى صالة المسرح بما يشبه « العادة » ..

كما كان من ثمار هذه التجربة .. اغراء مجموعة من المثقفين ـ طلاب الجامعة خاصة ـ الى دخول عالم المسرح كهواة ، يمثلون ، ويساهمون بثقافتهم في تطوير المسرح وانماء نهضته .. وابتدأ العنصر النسائي يقبل على العمل المسرحي . . ثم تغير مفهوم المجتمع للمسرح . فتحقق بعض الاحترام للعمل المسرحي ، بعد أن كان طوال سنوات عديدة عرضة للازدراء ، بل والامتهان . ولكم عانى الرواد الأوائل من مثل هذه النظرات الجائرة التي تكشف دون ريب عن بداوة الوعي .. وهكذا ، أصبح الناس يكنون شعور تقدير خاص لهؤلاء الذين يجاهدون على خشبة محدودة المساحة للتعبير عن مشاكل الانسان في شتى الأمكنة والأزمان .

من كل ذلك يتبين لنا أن هذه الحركة الوليدة ، بالرغم من حداثتها ، وهزال امكانياتها استطاعت ـ كما قلت ـ أن تحقق بالفعل نتائج باهرة ، لا بد منها لتأسيس حركة مسرحية ناضجة .

ولكن ، للأسف ، مازالت فترات الركود ، تعترض مسيرتنا كفجوات معوقة ، تعطل الاندفاع الذي تعوزه جداً مرحلتنا الفنية الراهنة . لقد تخلفنا طويلاً .. واذن فلنوسع الخطى .. تلك هي الحتمية التي تؤطر ـ أو ينبغي أن تؤطر ـ محاولاتنا للنهوض ، ليس في المسرح فحسب ، بل في شتى الميادين ، والمجالات المختلفة .

ونحن لو تقصينا سر تلك الفجوات التي تعتاق حركتنا المسرحية لعثرنا عليها في جملة عوامل يمكن ايجازها على النحو التالي :

١ ـ عدم اهتمام الدولة الاهتمام الكافي بالمشكلة المسرحية .. وهنا لا أعني بالاهتمام المعونات المادية تبذل للفرق العاملة ، وانما أقصد معنى أشمل .. بحيث تعامل الدولة المسرح كوجه حضاري يجب ان ينال أهميته التي يستحقها .. فتهيء له الفنيين والعناصر عن طريق بعثات توفد الى الدول الاخرى للتخصص في مختلف فروع

الفن المسرحي .. وعن طريق انشاء معهد محلي يزود بأساتذة مختصين من البلاد الاجنبية ليساهم في اعداد جيل من الفنيين الذين تفتحت مواهبهم بشكل منهجي، ومدروس، واغتنوا بثقافة شاملة تكون كالصوى في طريقهم ..

٢ — نقص المسارح .. وهو نقص مطلق تقريباً على اعتبار أن مالدينا من مسارح يعتبر بدائياً، وفقير التجهيز، بالاضافة الى ضيقه، وتعذر تقديم الاعمال الكبيرة عليه .

٣ — حرمان الفرق الخاصة من التشجيع الحقيقي .. رغم الدور الهام الذي يمكن لهذه الفرق الاضطلاع به في تنمية النهضة المسرحية، ونشر ثقافة المسرح .. ولنتذكر هنا أن معظم الدول الناهضة ترعى هذه الفرق، وتقدم لها الاعانات، وتسهل في طريقها العقبات، حتى تستطيع فعلاً تأدية الدور المنوط بها..

واذا كنت قد ألححت على دور الدولة، وعلى أهمية « معونتها» وضرورتها، فما ذلك الا لان الجهد الخاص في هذا الميدان مضطر — رغم الحماسة — الى التراجع بسبب الخسارة المحتومة التي تهدده .. ان دخول شباك التذاكر مازالت عاجزة عن تغطية النفقات مما يثبط كل المحاولات الفردية والخاصة .. ولهذا، فمن الضروري أن تسد الدولة ذلك العجز، وان تحول بين الموهبة واليأس . ان الضغط المادي — في عصرنا — أقسى من أن نفلت منه بالحماسة . تلك حقيقة نذوق نارها كل يوم .

وثمة نقطة هامة هنا أحب أن أذكرها .. وهي أن الدولة لا تخلق فناً، ولكنها تساعد الفن القائم، وتنشطه بما تملكه من أجهزة اعلام، وبما تقدمه من مساعدات مادية . هنا قد أختلف مع غيري في تحديد سبل النهوض بالمسرح .

ان اولى هذه السبل — في رأيي — هو وجود حركة مسرحية لدى

الراغبين والهواة تقوم على أسس ثقافية عالية سليمة .. وبعد ذلك يأتي دور الدولة فتنشط هذه الحركة ، — وهي موجودة الآن — وتزيل كافة العقبات المادية وغير المادية التي تتدافع في طريقها .. ميسرة كل الوسائل التي ذكرنا انها تعتاق نهضتنا، فتبني المسارح ، وتساعد الفرق ، وترسل البعثات .. وغير ذلك ..

ثم هنالك مسألة أخرى لا تقل عن هذه أهمية ، وأعني بها .. تقديم صورة متدرجة ، تعتمد الاساس التاريخي ، للمسرح العالمي منذ ايسخيلوس الاغريقي ، حتى بيكيت وأونيسكو وبريخت .. ان نهضة لا تشاد على أساس تمثل كل الاتجاهات المسرحية لن يكتب لها النجاح .. ولذا فأنا لا أوافق الذين يتعجلون محاولين البدء من آخر صرخات المسرح العالمي .. نحن بحاجة الى الاساس .. بحاجة الى التمهيد وكما يحدث في الكليات اذ لا يدرس سارتر قبل افلاطون أو سقراط ، وكما لا يدرس طه حسين قبل ابن المقفع ، فكذلك يجب أن تكون حال المسرح .. كيف نفهم بريخت مالم نعرف يوريبيدس .. ؟ هذا مستحيل تقريباً .. بل هو عبث سخيف .. ان العرض المسرحي درس .. ومن هذه الحقيقة يمكن أن نتعلم كيف نفيد من مسرحنا في بناء نهضتنا ، وحبذا لو استطعنا تقديم بعض الهوامش الدراسية — على شكل ندوات أو محاضرات — تصحب كل عرض مسرحي ، مما يصل المتفرج بجوهر النموذج المسرحي ، وخصائصه وعصره ... وبذلك فقط تتكون أسس راسخة للنهضة ..

وبكلمة واحدة : على الدولة أن تشجع الحركات المسرحية القائمة وتيسر لها كل سبل الازدهار ، وعلى الحركات أن تغمر الجمهور بثقافة مسرحية شاملة تقدم وفقاً لمنهج تاريخي متطور .. وقد يبدو هذا المنهج بطيئاً ، ولكن قليلاً من التمهل مع التركيز والتخطيط أخير من الارتجال .. ثم لماذا لا نطبق في سورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجربة مصر ، فنفتتح شعبتين للمسرح القومي واحدة تتخصص للأعمال الكلاسيكية الخالدة ، والثانية تتصدى للأعمال الجديدة الممثلة لاتجاهات المسرح المعاصر .. وبذلك يمضي المسرح الاول الى جوار المسرح التجريبي في نشر ثقافة مزدوجة ، تغني الوعي .. وتحقق له تربة خصبة للتفاعل والتنوع .

● الآنسة فاطمة الزين — من المسرح القومي

المسرح في سورية فن ناشيء ، ولا يمكن اعتباره فناً عربياً كما هو الحال في بعض البلدان الاوروبية . اذا صرفنا النظر عن اهتمام سورية القديم بالمسرح أيام الرومان . علماً بان هناك محاولة بدائية للمسرح وهي في شخص «الحكواتي» الذي يعتبر فناناً موهوباً قادراً على اجتذاب الناس بمفرده .. أما القول بأن «كراكوز» مسرح عربي قديم فخاطىء لأنه ليس عربياً ، وان كان قديماً . لقد بدأ عند الصينيين . وفي الحقيقة ،من المخجل ان نعتبر الحوار البذيء الذي يقوم عليه هذا المسرح الهزيل فناً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى هذا لم يلق المسرح الاهتمام الذي يستحقه ، بل اعتبر أداة للترفيه والتسلية والمتعة ، قوامه الاستعراضات الغنائية الراقصة التي تخلو من فن التمثيل تماماً .. وفيما عدا بعض الفرق الاجنبية التي كانت تزور مسارحنا الهزيلة ، وبعض المحاولات التي بدأت في الشام ثم تفتحت في مصر ، لم يكن المسرح اكثر من تلك التسلية العارية من الفن .. فتقتصر غالباً على برامج تمثيلية تقدم مع أفلام سينمائية أو بمفردها .. وربما كان هذا يعود الى غثاثة النماذج التي تقدم..

وبنظرة شاملة الى خصائص الخطابة والمبالغة والصياح ، والتهريج الرخيص وسوية أداء العناصر وخاصة النسائية منها .. يمكننا القول بان بداية المسرح لم تكن قائمة على أسس سليمة وفنية . رغم ان تلك البداية لم تخل من

بعض الموهوبين ، والفنانين الذين لا تنقصهم الأصالة .. الا ان الجو العام كان تربة صالحة لاختلاط الصالح بالطالح ، وظهور المزايا العامة دون بوارق الافراد .

ولا شك ان للمسرح اسسه وقواعده .. فلكي يكون عندنا مسرح يجب ان يتوفر مسرح للعرض .. وكاتب مسرحي ، ومخرج - والمخرج عنصر لم ندرك اهميته حتى الان - والممثل والممثلة - وندرة العناصر النسائية في بلد محافظ مشكلة اساسية وكثيراً ما عذرت بيني وبين نفسي اولئك الذين يخافون على بناتهم الوقوف على خشبة المسرح ، فحتى الان لم استطـــع بكل صراحة التخلص من بعض التردد . كما انني كثيراً ماحقدت على اولئك الذين اتاحوا الفرصة احيانا امام نوعية خاصة من الاشخاص لدخول ميدان الفن رغم انهم مجرد طفيليات تشوه الفن اكثر مما تنهض به ..

ولولا اهتمام الدولة ورعايتها للفن لساء وضع المسرح ، ولازدهرت الملاهي لا الفنون المسرحية ، ولأكل الطفيليون البراعم الفنية الفتية .. او جرفوه في تيارهم التافه ..

واهتمام الدولة ينبغي ألا ينصب على رعاية الفن وانمـــا على فرضه على المدارس .. بحيث يسير الفن المسرحي جنباً الى جنب مع فن الرسم والموسيقى والتاريخ والمواد الاخرى كما في البلاد الراقية . وان تنمية جيل من الفنانين أفضل بكثير من رعاية عباقرة . فمن يعمل هؤلاء العباقرة . والى متى .؟ ان المسرح المدرسي هو الاساس القويم والسليم الذي سيخلق للمسرح جمهوره وفنانيه ورواده ومقدسيه ؛ كما أنه سيحل مشكلة قلة العناصر الموهوبة والمثقفة والمدربة معاً . فالفنان الموهوب الى جانب الثقافة والتدريب والصقل الجيد هو الفنان الحقيقي . ولا يستطيع فنان موهوب فقط ، أو مثقف فقط أو مدرب

فقط تأدية أية نتيجة . وربما نجح ، لكن لابد أن يجمد عند نقطة معينة ، ولا يمكن اعتباره بالفنان الخلاق ، اذ أن امكاناته في هذه الحالة تعتبر محدودة .

وفي السنوات الاخيرة اعتمد المسرح بعد ان رعته الدولة على التراجم . وهـــذا يذكرني بالعصر الذهبي العباسي حيث انتشرت حركة الترجمة عن الآداب اليونانيــة والفارسية والهندية . وكانت منطلقاً لآفاق جديدة ونشاط حضاري فذ . وفي الواقع يبدأ الانسان بالتعلم من تجارب الآخرين ثم يتفاعل مع هذه التجارب ليخرج بعدئذ بتجربته الخاصة . وهكذا نشأ المسرح العربي في مصر ، والمسرح الاميركي في امريكا ، فالكاتب المسرحي غير الكاتب القصصي ؛ فللمسرح تكنيكه واصوله وحتى جمله الخاصة وامكاناته المعينــة ، والحوار فن يصعب اتقانه الا بعد التجربة وطول المراس ومعايشة الجو المسرحي بأبعاده الكاملة .

ان هـذه السطور لاتسمح باستطرادات عن مشاكل المسرح وقضاياه الفنية ؛ وانما أعود الى مسألتنا الاساسية . لقد جعل تدخل الدولة – كما قلت – من المسرح شيئاً ذا بال ، ونأمل منها اهتماماً أكبر .. ولا ريب أن البوادر الحاضرة تبشر بالخير ، وان كان النقص في الفنيين واضح .. وهو نقص لايسده الا الحماس والهمة .. والوسائل المؤدية في رأيي الى تطوير المسرح هي ايجاد المسرح المدرسي .. ايفاد البعثات .. اهتمام الكتاب بارتياد المسرح ومعرفة طبيعته .. التشجيع المادي من قبل الدولة .. ثم المسرح المدرسي اولاً واخيراً وقبل كل شيء .. وحرص الفنـــانين بعد ذلك على مستواهم الفني والثقافي واستيعابهم مفهوم الفن وسموه بكل أبعاده .

ان الفنان فنان على المسرح وبين الناس ، حريص على مشاعرهم واحترامهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحبهم .. والاحترام هو المعبر من ذات الفنان الى نفوس الجماهير .. الى المسرح في حد ذاته . وهذا هو المنطلق الى مزيد من العناصر الجيدة . والنظرة العلمية للمسرح يجب أن تبدأ من الأساس من المدرسة وهذا كل شيء .

● **محمد شاهين**

المسرح في سورية لايزال في أول الطريق يتخبط . وانني أقول هذا كانسان يعمل في الحقل المسرحي .. فصالات العرض لدينا قليلة .. والعاملون في المسرح قلة نادرة .. وحتى هؤلاء يفتقرون للثقافة العالية والاعداد الفني الجيد . زد على ذلك أن الكاتب المسرحي لدينا عملة صعبة جداً .. الأمر الذي عمق حيرتنا الفنية ازاء مدارس المسرح وشوامخ أعماله .. أي الدروب نسلك ؟ وماذا نقدم .؟

وقد فاقم الأمر سوءاً ، الوضع الشاذ الذي وجدنا أنفسنا به حين بدأت أولى بذور المسرح تتفتح وتبرعم .. ففي كل بلاد العالم سبق المسرح السينما .. أما عندنا ، فقد سبقت الأفلام المعروضة المسرح .. ولا شك أن الجمهور الذي يتعود على السينما يصعب عليه بعدئذ التلاؤم مع جدية المسرح .. ومشكلة الجمهور من المشاكل الملحة التي نعانيها ..لأن أية نهضة مسرحية لا يمكن أن تقوم بدون جمهور ... وفي أوروبا ذاتها رغم عراقة المسرح ، ورغم دخول الفن المسرحي الى المدارس ، وتربية الطفل المبكرة على تذوق العمل المسرحي فان جمهور السينما لايزال متفوقاً بشكل ساحق على جمهور المسرح فكيف يكون الحال اذن عندنا . !

ولكن لكي لا أتهم بالتشاؤم ، أحب أن انوه بالدور المبشر الذي تقوم

به فرقتا المسرح القومي ، والتلفزيون . وهو دور يحفل بنشاط يتفوق حتما على الامكانيات المتوفرة لهما ... ومما يؤمل حقاً ، ان الموسم الماضي شهد تطوراً حسناً من حيث عدد الرواد .. ومن حيث الاهتمام النقدي الذي شـارکت الصحافة به في احياء الموسم وانجاحه .. هـذا على الرغم من أن النقد المسرحي لايزال بدائياً عنـدنا ، وهو في ذلك صدى مباشر لبدائية الفن المسرحي .

لكن - مع ذلك - يجب الا ننجرف بالحماسة .. فننسى ماتخلل نشاط الموسم الثقافي الفائت من عيوب تمثلت معظمها في سوء اختيـار النصوص .. فبعضها كان معزولا عن الاطـار الايديولوجي الذي نتحرك داخله ، وبعضها كان يتطلب امكانيات واسعة بحيث يستحيل تقديمه على مسارحنا الفقيرة الصغيرة الا بالتشويه . وبعضها الآخر سبق اوانه ، ولم يدرك طبيعة المرحلة التي نعيش فيها . ومسألة اختيار النصوص من المسائل الحيوية جداً التي تواجهها كل حركة مسرحية بادئة .. ولذا فما لم نحدد قبلياً خطة واضحة نستهدي بها في اختيارنا، سنظل اسرى الفوضى والتشتت العقيمين ... واني انتهز هده المناسبة لأبدي رأياً في الموضوع ... ينبغي ان يكون الاختيار مبنيـاً على أساس أيديولوجي بحت معتبرين المغزى التاريخي للحركة الجماعيـة في عصرنا .. لقـد كان المسرح الكلاسيكي يتشرنق على فكرة « القدر الفردي » ، أما في عصرنا فقد أصبح القدر الحقيقي هو قدر الجماعة .. واتسع مضمون « الاقتصاد » ليكون فكرة عصر عن تغير مصائر الأفراد والجماعات ..

وعلى هذا ، فلا مفر من (الانتخاب) .. والاختيار ما يلائم نظامنـا

الذي نتبناه من أعمال .. أما المنهج التاريخي الذي يهتم بتقديم نماذج للمراحل التي مرت بها الدراما .. فليس مجدياً ، على اعتبار أنه يعوقنا زمنياً ، بالاضافة الى أنه **لا** يراعي تعبير المسرح عن أيديولوجية الشعب .. وانني لأمضي خطوة أبعد من ذلك ، إذ أقبل التصرف بالأعمـال المسرحية ، عن طريق تفسيرات خاصة تحمل في طياتها المضمون الاجتماعي لنظامنا ، وهـذا ماتفعله الدول الاشتراكية كلها ..

ومن هذه النقطة يمكن أن نعبر الى الوسائل الاخرى التي يمكن وقاية نهضتنا من التشتت والعثار ، لقد كانت الدولة في الماضي ذات نظام برجوازي ، ولذلك لم تبال كثيراً بخلق نهضة مسرحية ، كما لم تحاول توحيد الفكر الجماهيري عن طريق الوسائل الثقافية النامية والراقية .. أما الآن .. وقـد اجتاحت النظام انتفاضة اشتراكية فلا بد من أن يعتبر المسرح احدى الضروريات اليومية ولابد من ان تخف الدولة للأخذ بيد هذه الحركة الناشئة وتطويرها ، واغناء امكانياتهـا ..

فأولاً ، ضروري ان يكون لدينا معهد للفنون المسرحية .. لأن المسرح علم بالاضافة الى كونه فناً .. كل عامل في الحقل المسرحي محوج الى زاد ثقافي واسع يشمل تقريباً كل العلوم الانسانية .

وثانياً ، ينبغي أن تعمم البلديات والمؤسسات الرسمية المسارح على كل مدن القطر السوري .

وثالثاً ، لا بد من اصدار سلسلتين من التراجم المسرحية العالميـة .. لـكي يتسع مدى الثقافة المسرحية بين صفوف الجمهور ...

ورابعاً، علينا ان نفيد من المدارس والجامعات في التربية المسرحية العلمية والناضجة .. فندخل مواد الالقاء والتمثيل، والموسيقى في مناهج المدارس الثانوية مثلاً .. ونضمن برامج كلية الآداب في الجامعة دراسات مسرحية عميقة ..

وخامساً، من المثمر اقامة مهرجانات سنوية توزع فيها جوائز على أفضل المخرجين، والممثلين .. والكتاب، واقامة مهرجانات دورية على صعيد عربي، تدعى اليها الفرق العربية لتقديم بعض مواسمها في دمشق بما يوثق علاقة الجمهور بالمسرح، ويزيد اهتمامه به ..

وسادساً، أرى ضرورياً أن نُنهي مرسوم نقابات المهن الفنية، على اعتبار انه بوضعه الحالي يحمي كثيراً من المتطفلين والدخلاء ..

وسابعاً، لن تكون نهضتنا متكاملة مالم نوجه عناية خاصة للمسرح الشعبي، فنؤسس له فرقاً محلية تشرف عليها وزارة الثقافة، وتمدها بالخبرة والمعونات، وترتبط مباشرة بفرقة رئيسية تكونها الوزارة في دمشق، واحب هنا ان اوضح، ان المسرح الشعبي ليس مرحلة ادنى في المسرح، بل انه يقف جنباً الى جنب مع انواع المسرح الاخرى .. بل انه – من حيث القيمة الجماهيرية – يتفوق على الفرق الاخرى .. ويقع عليه عبء ربط الجمهور بالمسرح . فيكون حلقة الاتصال بين الثقافة الشعبية والثقافة الجادة ..

وانا حين نحقق فعلا هذه الامور يمكن ان نطمئن الى نهضة تتنامى بلا انتكاس أو توقف .

آراء الخبير الاميركي في نشاطنا المسرحي

قام الخبير المسرحي الاميركي البروفسور بول بروس بيتيت زيارة دمشق لمدة اسبوع ، وكان قد زارها في كانون الاول الماضي بقصد دراسة وضع المسرح في سورية .

والاستاذ بيتيت مدرس الالقاء والفنون المسرحية في جامعة ولاية نيويورك ، وهو المستشار المسرحي في قبرص واليونان لحساب مؤسسة فولبرايت الثقافية ..

وخلال زيارته الاولى تعرف البروفسور بيتيت على اوجه النشاط المسرحي في ادارة الفنون المسرحية في وزارة الثقافة ، وابدى اعجابه بالحماس والجهود التي يبذلها الافراد والمسؤولون في ميدان الفنون ، كما ابدى اعجابه بمسرح العرائس ومسرح الفنون الشعبية والمسرح القومي خاصة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي نهاية الدراسة التي قام بها الاستاذ بول بيتيت لاوضاع المسرح القومي ، قدم تقريراً تضمن عدداً من الاقتراحات والآراء ، نوجزها فيما يلي ...

الوضع الراهن

المسرح القومي في سورية منظمة سليمة نشيطة تقدمية مدركة تماما لالتزاماتها الفريدة أمام المواطنين في سورية ، والفن الذي تكرس نفسها له . ومع أن المسرح حديث السن لاقامة تقاليد مسرحية عريقة ، فان فنانيه يتمتعون بالحيوية والاندفاع الضروريين لأي انجاز جيد . وانتقاء المسرح لتمثيلياته انتقاء ممتاز يستحق التهنئة ، كما ان الجولات الواسعة التي يقوم بها عبر البلاد ، تعطيه جدارة اسمه كمسرح قومي .

وبكلمة واحدة .. ان المسرح القومي في سورية منظمة تبشر بمستقبل زاهر .. ولكن رغبة في تطويره أكثر فأكثر لدي بضعة اقتراحات تتعلق بالفنانين والكتاب وغير ذلك ..

الفنـانون

ماتزال الحكومة تعتبر فناني المسرح القومي « كتبة رسميين » مما يعوقهم عن بذل مايجب من حيوية ونشاط ولتفـادي هذا الوضع أقترح ايجـاد زمرة مستقـلة من زمر التوظيف بالنسبة للفنانين العاملين في وزارة الثقافة .. وان تكون لمثل هذه الزمرة نظم خاصة .. **فلا يؤخذ بعين الاعتبار تحصيل الفنان العلمي** من شهادات في تحديد مرتبه .. ولاريب ان مقدرة الفنان ليست انعكاساً طردياً لتحصيله العلمي .. والفن موهبة قد تصقلهـا الدراسة ، لكنها لاتخلقها .. فالمقياس الوحيد للتفوق في مضمار الفنون يجب ان يكون مشتقاً من الفن نفسه ، لامن مقاييس دخيلة كالتحصيل العلمي .

ويجب ثانيا أن يكون الحد الاقصى للراتب المدفوع للفنان أعلى مما يدفع حاليا للكتبة الرسميين فالمرتبـات الحالية منخفضة للغاية ، ولا توفر الضمانة النفسية اللازمة للفنان .. وارى ايجاد نظام خاص لرواتب الفنانين ، فنصنفهم مثلا حسب زمر ثلاث « فنان متمرن » و « فنـان » و « فنان ممتاز » .. ونعطيهم رواتب جيدة ، وزيادات عادلة بشكل سنوي ... ولابد لكل فنـان من ان يمضي بعد ذلك حوالي ٤٠ ساعة في الاسبوع في التمرين والاداء وحضور دروس أكاديمية المسرح التي سنتعرض لبحثها بعد قليل ..

كما يجب ثالثاً اعطاء تفسيراً أكثر مرونة للأنظمة الحكومية المتعلقة بالوقت الذي يجب ان يصرفه الفنان في عمله .

المؤلفون

ينبغي ان يكون المسؤولون عن المسرح القومي مدركين تماما لضرورة تشجيـع المؤلفين المسرحيين المحترفين ، فتدمج تمثيلياتهم الجيدة ببرنامج المسرح القومي ..

ويجب ايضا ان يهتم المسرح الحي بالحقائق العالمية والمحلية على حد سواء ، ويضم العـام والخاص ، فيقدم مسرحيات تتكلم لغة عالمية « كهواية الحيوانات الزجاجية » واخرى تتكلم لغة محلية ، تمور فيها العواطف والصفات المقتصرة على شعب او جنس او منطقة جغرافية ما، وهذاهو نطاق التأليف المسرحي السوري الذي يجب ارتياده وتنميته .

أكاديمية المسرح القومي

لايمكن جعل المسرح القومي مسرحاً احترافيـاً الا بعد اجراءات تمرين الفنانين الناشئين بعناية على فنون المسرح ، وتجديد شباب الفنانين القدماء . ولابد من القيام بدراسة جدية لمسألة

http://Archivebeta.Sakhrit.com

تدشين معهد لهذه الاهداف . مهما كان بسيطا في البداية . . ولا بأس لو قام المعهد في بدايته على مدرس واحد يعطي دورات في احدى الفنون المسرحية .. كما يمكن الاستفادة من مساعدة الدول الاخرى ، ومن الخبراء المتوفرين فيها .

ومثل هذه الاكاديمية ضرورية جدا . ومدرس واحد بالاضافة الى المحاضرين والمستشارين يكفي لتهيئة برامج تدريبية في بعض المجالات الاساسية .

عالمية المسرح القومي

ويود التقرير أخيراً ان يشدد على أن تحقيق الشخصية بالتيار الرئيسي لنشاط المسرح الدولي هو أمر ذو أهمية للمسرح القومي في سورية . وتدخل البدع الفنية اليوم على المسرح بسرعة مذهلة . والتيارات التي تظهر تيارات معقدة كثيراً مايكتنفها الغموض .. حتى انه يتعذر الاطلاع على المسرح المعاصر دون الاعتماد وبشكل ثابت على النشاط الابداعي للفنانين المسرحيين الآخرين في العالم .

وقد يكون للاكاديمية المقترحة التي ستعتمد جزئياً على مواهب الخبراء الاجانب ، ميزة كبيرة في اتاحة الفرصة امام فناني سورية للاحتكاك المباشر مع الافكار والاصول التطبيقية الجديدة . ثم ان الانضمام الى عضوية معهد المسرح الدولي ، وهو هيئة مسرحية دولية أسستها منظمة اليونسكو يمكن فناني سورية من الاشتراك في المؤتمرات الدولية ، والمساهمة بانتاجهم في مسرح الدول التابع للمعهد ، واستعمال مجلة المعهد الممتازة « المسرح العالمي » . . والانتساب لعضوية العديد من المنظمات المسرحية الاقليمية والقومية في العالم . .

لا وجود هناك للانعزالية في مسرح محترف احترافاً حقيقيا . فكل نشاط أو مشروع قد يقدم المسرح القومي في سورية الى المسرح الدولي يجب على الوزارة ان تشجعه . .

وبكلمة اخيرة .. ان المسرح القومي الآن اساسا ثابتاً يمكن ان تبنى فوقه هيئة ذات شأن لا بالنسبة لسورية فقط بل وبالنسبة للعالم العربي بأسره والى ابعد من ذلك . ويجب الاعتراف بالطاقة الاحتمالية للمسرح القومي ، كما يجب اتخاذ قرار حول ماذا اريد تحقيق هذا الاحتمال . .
واني لاوصي بالحاح بوجوب قبول التحدي المثير .



موسم المسرح في سورية
١٩٦٣ - ١٩٦٤

اعداد ياسين رفاعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح القومي

ضم موسم المسرح القومي التابع لوزارة الثقافة والارشاد القومي لعام ١٩٦٣-١٩٦٤ مسرحيات مختلفة معاصرة وقديمة كانت أولها مسرحية « مدرسة الفضائح » لشريدان ، ثم مسرحية « شيخ المنافقين »لبن جونسون ، ومسرحية«الاخوة كارامازوف»لدستويفسكي اعداد جاك كوبو وجان كرويه ، ومسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية »لتنيسي وليامز ومسرحية « الاستثناء والقاعدة » لبريخت ، ثم أخيراً مسرحية «لو رآنا الناس معاً» لكلوديال.

وقد تفاوت نجاح هذه المسرحيات تفاوتاً ملحوظاً ، الا اننا لا ننكر ان جهوداً كبيرة قد بذلت لانجاح هذه المسرحيات .. ولعل مسرحية « الاخوة كارامازوف » قد نالت من النجاح مالم تنله مسرحية اخرى اذ استمر عرضها أكثر من ثلاثة شهور على التوالي .

الاخوة كارامازوف

وقد اخرج هذه المسرحية : اسعد فضة ، وقام بتمثيل الادوار فيها حسب ظهورهم على المسرح : اكرم خلقي ، احمد عداس ، سليم صبري ، اسعد فضة ، رفيق السبيعي ، خضر الشعار نهاد قلعي ، ثناء دبسي ، بهاء سمان ، هيلدا زخم ، بشار القاضي ، طلحة حمدي ، سليم حاتا ، محمود جركس ، انور المرابط ، ابراهيم كردية .

تحكي مسرحية الاخوة كارامازوف مشكلة آل كارامازوف المؤلفة من الاب فيودور وأولاده الثلاثة دمتري وايفان واليوشا والابن الرابع غير الشرعي سمر دياكوف . فالاب فيودور انسان بوهيمي عبد لشهواته وغرائزه لايهمه الا الاكل والشرب والبحث عن اللذة وبهذا انشغل عن تربية اولاده والعناية بهم مما جعلهم ينشأون كل حسب ما يحلو له ، فاتجه ديمتري للجيش وايفان للفلسفة واليوشا للدين . أما الابن الرابع غير الشرعي فقد جعل منه والده خادماً في المنزل وراح يسومه العذاب والاحتقار والذل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مسرحية : الاخوة كارامازوف لدستويفسكي

وتبدأ المسرحية بذهاب دمتري الى الدير الذي يعيش فيه اليوشا ليعترف له بما يجيش في نفسه من افكار . وفي نفس الوقت يأتي الاب الى الدير ليشكو للاب زوسيما ابنــه دمتري وليستفهم عن بعض الاسئلة التي تعذبه كثيراً . وفي الدير يلتقي الاب بأولاده وتحصل مشادة عنيفة يحاول فيها دمتري الاعتداء على ابيه ثم يترك دمتري الدير ويذهب الى جروشنكا بعد أن يرجو من أخيه ايفان أن يذهب الى كاترينا ويخبرها بأنه لايريدها .

وفي الفصل الثاني يذهب ايفان الى منزل كاترينا لينقل اليها الخبر ولكنها تصر عــلى التمسك بدمتري . ثم تأتي جروشنكا الى بيت كاترينا بناء على طلبها . وتحاول الاخيرة أن تجعل جروشنكا تتخلى عن دمتري ليزيد عذابه ولكنها لاتفلح . ثم يأتي دمتري الى منزل كاترينا ليخبرها بأنــه من الجنون أن يرتبطا معاً وليستفهم منها عن جروشنكا وتحاول كاترينا أن تستميله الى جانبها لكنها تفشل ويتركهــا دمتري ذاهباً الى بيت أبيه علّه يجــد جروشنكا هناك .

وفي الفصل الثالث نتعرف على الأب واخلاقه وبهيميته وطباعه المقيتة . ويسافر ايفان الى ضاحية من ضواحي المدينة تاركاً في المنزل الأب فيودور مع سمر دياكوف . وهنا يرتكب هذا الاخير الجريمة ويقتل الأب . وفي الفصل الرابع الذي تجري فيه الاحداث في حانــة يلتقي دمتري بجروشنكا وهي برفقة حبيب قديم لها . ويتفق دمتري بجميع ماعلك من نقود في هذه الحانة ثم يتشاجر مع حبيب جروشنكا ويطرده من الحانة وفي لحظة انفراده بجروشنكا يحضر رجال الامن ويقبضون عليه بتهمة قتل أبيه ويساق الى السجن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي الفصل الخامس يعود ايفان الى المنزل وهنا يحاول سمرديا كوف أن يلصق التهمة به ولكن ايفان يستطيع اخيراً أن يجعل سمرديا كوف يعترف انه هو القاتل . وبعد ذلك يشنق سمرديا كوف نفسه . بينما يهذي ايفان كالمحموم ألماً من فشله في حب كاترينا واحتقارها له وبهذا تنتهي المسرحية .

هواية الحيوانات الزجاجية

أما مسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية » التي قاربت الاخوة كارامازوف في النجاح . فهي للكاتب الامريكي المعاصر تنيسي وليامز واخرجها خضر الشعار وقام بتمثيل أدوارها : سليم صبري وفاطمة الزين وثناء دبسي وعمر قنوع .

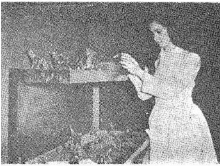
وهي تعرض بعض النماذج الانسانية التي يجمع بينهـا رابط الاسرة الواحدة وتباعد بين بعضها البعض الظروف النفسية الخاصة بكل منها وان التقت جميعها من حيث المبــدأ بفكرة

واحدة وهي الهروب من الواقع وعدم التكيف الخصب مع الحياة المباشرة . وهذا اللقاء لقاء هش يحمل بين طياته احتمالات تفتته في اية لحظة لانهم جميعاً نتاج الهروب المطلق الذي يمثله في عالمهم الوالد الذي ذهب وترك صورته بابتسامه عريضة عابثة غير عابئة بشيء ، فالأم (اماندا) تعيش مع ذكريات صباها ايام كانت قبلة الانظار حيث يتسابق الكثيرون لخطب ودها .

ولورا : فتاة عرجاء عزلها عرجها عن الحياة الى ركن قصي من اركان هـــذا البيت المتداعي حيث وضعت نمـــاذج لحيوانات من الزجاج اسقطت عليها آدميتها وعاشرتها بصورة تعوضها عن الصلة الحية مع المخلوقات السوية ، وتوم : شاب يعيش بوجدان شاعر يعمل في مصنع احذية . وهذا المصنع يطبعه على آمال توم كما يطبق الحذاء على قدم الفرد بل والحذاء نفسه رمز لطبيعة المهنة التي اغلقت نفس توم على ذاتها بسببه وهو المعيل الوحيد للبيت وعليه تنعكس كل آثار عقد البيت حتى اصبح يعاني من سجن متعدد الجدران جدار المصنع . وسجن البيت . وبداخل هذا كله تقبع نفسه مترقبة لحظة الانفجار .

فهذه النماذج السلبية تجفل من الحياة متناسية أهمية ارتباطها العضوي بها في سبيل المستقبل الفردي والجمعي وتفضل عليها غلالات رقيقة من المتاهات الفكرية والوجدانية بفعل التداعي السلبي لحياة عبثت بها ظروف حياتها ، وينهي هذا الوضع زيارة عابرة يقوم بها انسان آخر (جيم) مختلف في كل شيء فينهي وضع الاسرة ويفض شملها المتداعي كما تنتهي مع تحطم قرن الحيوان الزجاجي عقدة لورا ......

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مسرحية : هواية الحيوانات الزجاجية

شيخ المنافقين

وفي مسرحية « شيخ المنافقين » التي ألفهـا بن جونسون واقتبسها احمد الصاوي محمد واخرجها علي عقله عرسان وقام بتمثيلها : اسعد فضه - ابراهيم كردية - انور المرابط - عبد السلام الطيب - علي عقلـه عرسان - محمود جركس - بشار القاضي - احمد عداس - هيلدا زخم - ثنـاء دبسي - عدنان عجلوني - ياسر العظمة - يعقوب ابو غزالة نجد ان احداثها تجري في البندقية وبطلها فولبون الذي تتمركز حوله الاحداث رجل غني ماكر يحب المال ويحتقر الناس ويؤمن بأنهم أغبياء وأنه وحده الداهيه الماكر ويستطيع فولبون بمساعدة خادمه ان يحصل على اموال الطامعين في ثروته من عبدة المال والمتاجرين بكراماتهم . وهكذا يحتفظ فولبون لنفسه بالبراءة وحسن السمعه ويغريه هـذا النجاح بنجاح آخر فيفكر في حيلة ماكرة وهي ان يدعي الموت بدل المرض في هذه المرة ويكتب وصية يورث بموجبها موسكا كل امواله ليكسب المزيد بهذه الحيلة . ولكن النجاح لايوافيه في هذه المرة حيث ان موسكا يرفض ان يتنازل عن الوصية ويقع فولبون في شر اعماله وتنقلب خططه وبالاً عليه .

مدرسة الفضائح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اما مسرحية « مدرسة الفضائح » التي الفها شريدان واخرجها نهاد قلعي ، فقد مثل ادوارها : فاطمة الزين - ياسر العظمة - رفيق سبيعي - ملك سكر - هيلدا زخم - بشار



مسرحية :
شيخ المنافقين

القاضي ــ احمد عداس ــ سليم صبري ــ يعقوب ابو غزالة ــ ثناء دبسي ــ نهاد قلعي ــ سليم حاتا ــ محمد خير حلواني ــ عمر قنوع ــ محمود جركس ــ بهاء سمعان .

وتتلخص حوادثها في ان الارملة « سنيرول » الشهيرة بالدس على الناس ونشر الفضائح واختلاقها تقع في حب فتى مسرف متلاف هو « تشارلز » الذي مات ابوه وتركه هو واخاه الاكبر جوزيف تحت وصاية العجوز « بيتر » الذي اشرف على تربيتها . وبيتر رجل عجوز تجاوز الخمسين من عمره وقد تزوج من امرأة شابة تدعى السيدة « تيزل » التي كان يحبهـــا ويغرم حتى بقسوتها عليه وبشجارها معه . وتحت رعاية بيتر تعيش فتاة شابة تدعى ماري توفي ابوها فاضطر بيتر لحمايتها . وكان تشارلز مغرما بماري وهي ايضا ميالة اليه وكـــذلك كان الشاب جوزيف يحب ماري ويسعى للحصول عليها وقد فاز جوزيف بثقة السيد بيتر ولكنه فشل في الفوز بقلب ماري وقبل ان ننتقل الى صانعة الفضائح سنيرول نود ان نذكر انه كان للاخوين تشارلز وجوزيف عم يدعى « اوليف » متغيب منذ زمن طويل في جزر الهند وكان يرسل لهما من وقت لآخر كل مايحتاجان اليه . وفي الوقت الذي تجري فيه احداث المسرحيـــة يكون السيد « اوليف » قد وصل من جزر الهند .

وتبدأ السيدة سنيرول بنثر بذور الخلاف بين ابطال المسرحية وبنتيجة اعمال سنيرول وعملائها يدب الخلاف العنيف بين بيتر الجميع .

وفي النهاية يتفق « بيتر » ــ وهو المربي القديم لشابين جوزيف وتشارلز ــ مع الافعى « سنيك » ويغريانه بالمال ليقول الحقيقة فيشهد ضد السيدة سنيرول ويبرىء ذمة السيدة تيزل وبذلك تزول شكوك السيد بيتر الذي يعرف هو وماري وتيزل الخطة التي كانت تحاك ضدهم ويفتضح أمر السيدة سنيرول وجوزيف وســـائر افراد مدرسة الفضائح . وتعود المياه الى مجاريها بين بيتر وزوجته ، ويتم الاتفاق على ان يتزوج تشـــارلز من مـــاري رغم كل المحاولات التي عملت لتفريقهما .

الاستثناء والقاعدة

هذه المسرحية ذات طابع خاص . وتعتبر مدرسة كاتبها « برتولد بريخت » وطريقته في التأليف والاداء المسرحي جديدتين تحاولان ان تثبتا نفسيهما بـــين مدارس الادب والتمثيل المسرحي .

ولجدة هذه التجربة رأت وزارة الثقافة والارشاد القومي ان تقدمها ضمن هذا الموسم .

وقد اخرجها للمسرح شريف خزندار وترجمها للعربية نجاة قصاب حسن . وقـــد مثلها حسب ظهورهم على المسرح : سليم حاتا في دور الحمال ــ بشار القاضي رئيس البعثة «الشرطي» ــ



مسرحية :
الاستثناء والقاعدة
ـ لبريخت

محمد شفيق المنفلوطي صاحب الفندق ـ فطمة الزين زوجة الحمال ـ محمد خير حلواني : الدليل ـ رفيق سبيعي التاجر ـ عمر قنوع : القاضي .

والمسرحية تعرض لنا حادثة من الحوادث المتفشية في مجتمع رأسمالي وتظهر لنا مساوىء هذا النظام ونتائجه وتطلب منا بالتالي العمل على القضاء عليه .

ومؤلفها برتولدبريخت فقد ولد عام ١٨٩٨ ـ وتوفي عام ١٩٥٦ ويقول عن نفسه :

أنا برتولدبريخت الذي جاء من الغابات السوداء
حملتني امي وأنا بعد الى المدن الكبيرة الحزينة
ووصلت المدن في زمن الاضطراب والجوع
ووصلت بين الرجال في زمن الثورة وثرت معهم
كنا نسير ونتنقل بين البلدان اكثر مما كنا نغير احذيتنا .
وأصبنا بالخيبة لاننا لاقينا الظلم ولم نلق الثورة
ونحن الذين كنا نود ان نمهد السبيل الى ايجاد عالم تسوده المحبة لم نستطع ان نتبادل المحبة
اما انتم عندما تدركون هـذا العالم حيث يصبح الانسان صديقاً لأخيه الانسان
صديقاً لأخيه الانسان فكروا بنا برفق . »

لو رآنا الناس معاً

ألف هذه المسرحية الكاتب المسرحي الفرنسي كلود بال ، واخرجها للمسرح المرحوم سليم قطاية . وقدمت بمناسبة تخليد ذكراه عدة مرات ، كانت المرة الاولى على خشبة مسرح القباني . وقد اتم اخراجها في بعض المشاهد على عقلة عرسان ، وقام بتمثيل الادوار فيها :

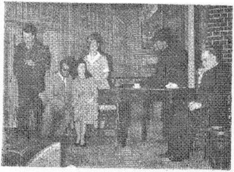
رفيق سبيعي بدور روي ، احمد عداس بدور الطبيب ، سليم حانا بدور بيتس ، ثناء دبسي بدور سيسيل ، محمـــد خير حلواني بدور الزنجي دافيس ، هيلدا زخم بدور جاني ، رضوان الساطي بدور الكاهن الابيض ، يعقوب ابو غزالة بدور الكاهن الاسود ، عدنان عجلوني بدور سميث . وقد ترجم المسرحية الى العربية الاستاذ نجاة قصاب حسن .

وقد عالج الكاتب الفرنسي كلودبال في هذه المسرحية مشاكل المجتمع الامريكي ومن اهمها وابرزها التمييز العنصري ومشكلة الزنوج المؤسية في امريكا .

وتتلخص بأن علاقة حب نشأت بين فتاة عمياء من البيض وبين زنجي يعمل حطاباً . اذ يضطر الزنجي ان يلجأ الى كوخ الفتاة إثر اصابته برصاص احد رؤسائه . فتنشأ بينه وبين الفتاة علاقة حب متبادل سرعان ما تصطدم بالتقاليد والعادات وعلى الخصوص التمييز العنصري. الا أن الحبيبين يتحديان في سبيل حبهما كل تقليد ويصمان على الزواج رضي المجتمع ام رفض ألا ان الرأي العام والصحافـــة يتدخلان في الموضوع وتستمر معا كسات المجتمع الابيض للحبيبين في مواقف تظهر لنـــا آفات التمييز العنصري الى ان ينهار الزنجي دافيس امام دس صحفي يوحي ان حبيبته التي اجرت عملية لاعادة البصر لها ، لم تعد تحبه . فيقرر الزنجي ان يرحل عن البلد ، الا انه ينتحر في الغرفة المجاورة . وتعود الفتاة من المستشفى وتفشل العملية في إعادة البصر لها . فتسأل عن حبيبها الزنجي ، ولا يجيبها الاصدقاء من حولها الا بالبكاء والنشيج.

وقد ختمت فرقة المسرح القومي موسمها بهذه المسرحية الرائعة التي كانت لا تقل روعة عن « الاخوة كارامازوف » واصابت من النجاح ما أصابت تلك المسرحية .

وقد تحدثت مجلة « المعرفة » في حينها عن هذا الموسم وختمت حديثها آنذاك قائلة : ان



مسرحية :
لو رآنا الناس معاً

الممثل الناجح والمخرج الناجح قد ولدا عندنا قبل المؤلف المسرحي الناجح . انه امر يبدو غريباً ، ولكنـه الواقع ، عسى ان يقرع اعلان هذه الحقيقة ضمير الادب فيفطن الى تقصيره ويحاول ان يلحق بركب الفن الصاعد على يد هذه النخبة من نجوم مسرحنا .

فرقة الفنون الدرامية

قدمت فرقة الفنون الدرامية التابعة للتلفزيون العربي السوري في موسمها ٦٣-٦٤ حوالي اثني عشرة مسرحية عالمية على شاشة التلفزيون وعلى خشبـة المسرح سأحاول ان استعرضها بشكل موجز .

أولى مسرحيات الفرقة كانت « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم وهي مسرحية تعرض الصراع الأزلي بين القوة التي تأتي بالنصر السريع لصاحبها ولكنها تعرضه للخطر حين ظهور من هو أقوى منه وبين القانون الذي قد لايحقق للأنسان رغباته كاملة ولكنه يحفظ حقه دائماً



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية : السلطان الحائر

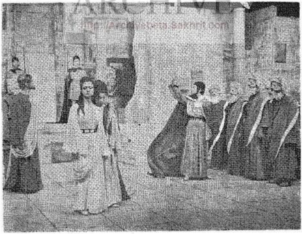
من عبث كل عابث . هذا الصراع يبرز من خلال قصة طريفة مفادها أن سلطاناً يكتشف بأن سلفه لم يعتقه قبل مماته وأن الناس بدأت تهمس وتلفظ في أنه لازال عبداً رقيقاً ويحتار السلطان هل يختار القوة ويسكت بعض الناس جاعلا منهم عبرة للباقي !. أم يختار القانون الذي يقضي بأن يباع في المزاد العلني !..

ويختار القانون ويعرض السلطان في المزاد العلني ويبـاع ويعتق ليؤكد أن القانون هو الدرع الواقي لحرية الانسان وكرامته سلطاناً كان أو أي فرد عادي من **أفراد الشعب** .

أخرج « السلطان الحائر » مسرحياً الدكتور رفيق الصبان وأخرجها تلفزيونياً جميل ولاية وقام بادوار البطولة فيهـا كوثر ماردو وعبد القادر مارتيني وهاني الروماني وسليم كلاس .

ثم قدمت الفرقة مسرحية « لعبة الحب والمصادفة » لماريفو

وماريفو يحلل في هذه المسرحية بدقة ولادة الحب الذي تنتصب في وجه العادات والتقاليد والافكار المسبقة وحب الذات باسلوب غاية في الرقة والنعومة مؤكداً في النهاية أن الحب هو الربان الذي يقود الانسان رغماً عن الاشخاص والمجتمع والطبقات وأن انتصاره من الامور التي لامجال للشك فيها . وقد أخرج « لعبة الحب والمصادفة » مسرحياً الدكتور رفيق الصبان



مسرحية : انتيغونا



مسرحية : تاجر البندقية

وتلفزيونياً محمد شاهين وقام ببطولتها حابيب عويشق وتاج باتوك وهاني الروماني وعبد القادر مارتيني .

ومن التراث الاغريقي الرائد قدمت الفرقة « انتيجونا » لسوفوكليس و « انتيجونا » كبر صرخة درامية من شاعر الاغريق في سبيل الحرية بأسمى انواعها ، الحرية المطلقة الرائعة التي يرجوها الانسان والتي تمنحه انسانيته وسبب وجوده . انها تحد حاد وعنيف لقوانين الانسان الفرد ومحاولة لاستخلاص المعنى الانساني لموقف اتخذته فتـــاة في تكريم جثة أخيها الميت رغم انف الحاكم الفرد الجائر .

أخرجها مسرحيا الدكتور رفيق الصبان وتلفزيونيا محمد شاهين ولعب ادوار البطولة فيها كوثر ماردو وهاني الروماني وثراء دبسي ويوسف حنا .

وامملاق المسرح في القرن العشرين والكاتب المسرحي بيرتولد بريخت قدمت فرقـــة التلفزيون المسرحية « بنادق الأم كارار » مسرحية تؤكد على ضرورة الالتزام واتخاذ موقف بشأن اي خطر يهدد المجتمع ككل فهذه « الام كارار » التي لم ترغب بأن يشترك اولادها في معركة مصيرهم ضد المستغلين العملاء يأتيها الصيادون بجثة ولدها الذي قتلته قذائف الطائرات وهو يصطاد في

البحر بعيداعن المعركةفتدرك عندهاان الانسان ملزم بالمعركة مادامت تعبر عن شروط وجوده .

أخرج المسرحية الدكتور رفيق الصبان مسرحياً وتلفزيونياً خلدون المالح وأدى الادوار الرئيسية فيها سمر عطار وأسامة الروماني وهاني الروماني وعبدالقادرمارتيني،

وشاعر الانسانية شكسبير كان له نصيب كبير في برنامج فرقة الفنون الدراميـة اذ قدمت له مسرحيتين من اهم اعمالهوهما« تاجر البندقية »قصة الجشع والذكاء والوفاء والحب وقام بتمثيلها هاني الروماني ومنى واصف وسليم كلاس وثراء دبسي واسامة الروماني وتاج باتوك وغيرهم . و « ماكبث » قصة الانسان والطموح والجريمة والندم والقدر وقام ببطولتها هاني الروماني وسمر عطار ويوسف حنـا وبدر المهندس . اخرج « الشكسبيريتين » للمسرح الدكتور رفيق الصبان وتلفزيونياً الاولى محمد شاهين والثانية جميل ولاية .

ومن الادب المسرحي المعاصر تبنت الفرقة تقديم عملين لكاتبين من اهم كتابه جورج برناردشو والبيركامو .

مسرحية «رجل الاقدار » لبرناردشو ميدان استعرض فيه آراءه عن الحياة والطموح والحرب والحب من خلال شخصية تاريخية كبرى « نابوليون بونابارت » الذي جعل منه بطلاً لمسرحيته وسخر منه ومن طموحه ومن الحرب وامجادها ومن المرأة وعواطفها .. من الشجاعة .. من الخوف .. من السذاجة .. من الخبث .. من كل شيء .



مسرحية : رجل الاقدار

قام بتمثيل هذه المسرحية هاني الروماني وآ رليت عنحوري ورياض نحاس ونابغة شبيب واخرجها مسرحياً الدكتور رفيق الصبان وتلفزيونيا محمد شاهين .

«العادلون» لألبير كامو تتخذ مسرحا لاحداثها روسيا القيصرية في بداية القرن العشرين وشخوصا اناساً اخذوا على عاتقهم تحريرها من الظلم والطغيان والاقطاعية من خلال مفاهيم مختلفة عن كنه الثورة وماهية المد القومي التضحية . قام بتمثيلها سمر عطار ويوسف حنا وهاني الروماني واسامة الروماني ورياض نحاس وجانيت عويشق واخرجها مسرحيا الدكتور رفيق الصبان وتلفزيونيا جميل ولاية.

كما كان للفرقة السبق في تعريف جمهورنا بكاتب من العصر الذهبي الاسباني اكتشف في اوربا في الآونة الأخيرة هو « تيرسودومولينا » والذي احدث اكتشافه ضجة كبرى نظراً لما يعكس في اعماله من افكار وعواطف وشخصيات لا تزال تنبض في عروق القرن العشرين .

قدمت الفرقة لتيرسودومولينا مسرحية « الخجول في القصر » وهي كوميديا ملونة تزخر شخصياتها بالطموح والحب والنرجسية والرغبة بالانتقام والبحث الدائب عن الحياة الأفضل . قام ببطولتها اسامة الروماني وجانيت عويشق ومنى واصف ويوسف حنا وهالة شوكت وهاني الروماني .

واخرجها للمسرح الدكتور رفيق الصبان ونقلها للتلفزيون جميل ولاية .

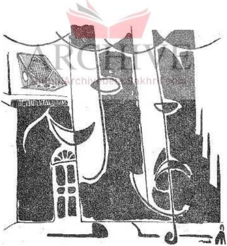
ومن الأدب الروسي قدمت الفرقة عملين لكاتبين كبيرين «مكسيم جوركي» و« انطون تشيخوف» .



مسرحية :
الخجول في القصر

« الحضيض » أو « من الاعماق » لغوركي التي تصور بدقة عجيبة الاكوام البشرية التي عزلتها القيصرية الروسية عن أية فاعلية ووضعتها على هامش الحياة وكيف تدب فكرة الثورة على الواقع الفاسد بين هذه النفوس المحطمة المعذبة بشكل حثيث لاستبداله بواقع أفضل يشعر فيه الانسان أنه انسان بحق . أخرج المسرحية شريف خزندار للمسرح ونقلها للتلفزيون جميل ولاية وقام بتمثيلها جميع اعضاء الفرقة دون استثناء .

أما « الجلف » لانطون تشيخوف فهي كوميديا ناعمة تصور ان النفس البشرية تبقى هي هي مهما حاولت ان تلبس أطراً من الزيف في السلوك وفي العواطف . اخرجها مسرحياً ولعب الدور الرئيسي فيها هاني الروماني وشاركه في التمثيل ثراء دبسي ورياض نحاس واخرجها تلفزيونياً غسان جبري .



نظرات في المسرح

الكتاب والموضوعات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حول مشكلة الحوار

في المسرحية العربية الحديثة

بقلم: جبرا ابراهيم جبرا

-١-

سينصب اهتمامي في هذا البحث الموجز على مشكلة لغة الحوار في المسرحية العربية. فالمسرحية العربية يجب اولا ان توجد، ان تكتب وتمثل وتشاهد، فيواكبها النقد. فاذا وجدنا طريقا الى حل مشكلة اللغة، استطعنا ان ننصرف الى قضية المسرح الحقيقية وهي الشيء الأخطر والاهم في النهاية: الموهبة والاصالة والرؤية التي يتكون منها الابداع. وسنجد ان اللغة ماهي الا وسيلة لتحقيق غاية الموهبة والاصالة والرؤية، فيتجه النقد حينئذ الى تحليل هذه وتمحيصها ودمجها في جسد الادب العربي الحديث. فالنقد متصل بالنتيجة الحاصلة، ولكن علينا اولا ان نبحث في امضاء الوسيلة ـ امضاء اللغة ـ لتحقيق النتيجة التي نريدها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-٢-

في اللغة طاقة ، ولكن يجب على الكاتب ان يعرف كيف يرصدها ويصرفها ،والاهدرها فاللغة في الحوار اما ان تكون مشحونة بالطاقة اورخوة مهدورة الطاقة .

ثمة لغة تستطيع حمل التأزم والتوتر ، ولغة لاتستطيع ذلك . اللغة الفصحى عادة اقدر على حمل التأزم والتوتر ، لاسيما في حالات الوصف ، والسرد ، والتحليل المنطقي .

اما العامية فتستطيع الرقي الى حالات التـأزم والتوتر عن طريق الحوار ، كتكديس الآراء المتصارعة تصاعديا ، والتعبير عن العواطف على غرار فردي شخصي .

-٣-

في الحوار العامي : لون ونغمة ، كلاهما من المعبرات عن الشخصية المتفردة ، وتربطان الشخصية بالتالي بالحدث ، بالواقع .

من العسير تحقيق هذين العنصرين ـ اللون والنغمة ـ عن طريق الحوار الفصيح ، فهو أقرب الى التعميم والتحليق منه الى التخصيص والنفاذ .

الفصحى في الحوار قادرة على الأداء المليء بالصور الشعرية والكنايات التي قد تبدو العامية معها مفتعلة وغير مقنعة . ولكن العامية لاتخلو من قدرة على الصور الشعرية والكنايات التي اذا اقتصد بها الكاتب ، يمكن جعلها من ميزات شخصية ما .

أما في الفصحى فالصور والكنايات ترفع اللغة وتدنيها من الشعر وتبتعد بها ـ الا اذا كان الكاتب بارعا جدا ـ عن الامكان والاحتمال . فيكون في مجال البلاغة ، وهو أمر فكري مجرد، مايضحي باقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحدث .

ولكن قد نتساءل : هل نبغي من المسرحية واقعية او اقناعا ؟ والجواب يجب ان يكون: اذا لم تقتنع باحتمال الشخصية والحدث ، فخير لنا ان لانكتب مسرحية . ولكننا نعلم ان الشخصيات التاريخية والاسطورية تتخذ كحقائق مسلم بها ، فتسهل الاقناع على المشاهد . ذلك لايخفف من عبء المشكلة . غير اننا قد لانطلب « الواقعية » في هذه الحالة بقدر ماننشد ان ترفع بخيلاتنا الى جو من التاريخ والاسطورة . وهنا تصبح الفصحى في الحوار امرا لازما ، لانها تيسر هذا الرفع بنا ، شريطة ان يجيد المسرحي حبك العقدة وتلاحم الاشخاص ووضوح سمـاتها ، وان يخضع الفصحى لحاجته المسرحية دائماً .

-٤-

ما الذي يبغيه المؤلف من المسرحية حين يكتبها؟ اثارة الخوف والشفقة (ارسطو) ، اي المأساة ، ام خلق الشخصية ، ام الحدث ، ام السخرية ، أم الضحك الصريح ؟

وعلى اي مستوى يريد ذلك ؟

لقد وجد المستوى الشعري ، منذ أن وجدت المسرحية الاغريقية كضرب من الطقوس الدينية أدت فيما بعد الى ايجاد « القداس » المسيحي . ولكن هل يستطيع المؤلف اليوم أن يطرق موضوعاً معاصراً ، حيث الابطال من سوية البشر الذين نرى فيهم أنفسنا ، باللجوء الى المستوى الشعري في الحوار دون أن يفقد الصلة بيننا وبين أشخاصه ؟

المسرحية الشكسبيرية تستخدم اللغة الرفيعة التي كانت حتى لمعاصري شكسبير لغة «عالية» ولكن مع تقليد موروث : وهو أن ابطال المأساة أكبر من واقع الحياة ، محاطون بهالة من التاريخ والاسطورة ، ومتصلون بفكرة اغريقية لاتينية ، ومصائرهم التي ترى فيها مصائر البشر، خطيرة خطورة احداث التاريخ .

ورغم ذلك كله ، فان شكسبير ، اذا أراد تصوير أناس من معاصريه (رغم مايعطيهم من اسماء كلاسيكية أو ايطالية) تحول الى العامية في حواره .

وهو في كل الحالات يتقيد بالشرط الذي يتحدث عنه على لسان هاملت حين ينصح هاملت أحد الممثلين :

هاملت : ... لائم الكلمة حركتها ، والحركة كلمتها ، متقيداً بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة . فكل مبالغة في القول والحركة انما هي نائية عن غاية التمثيل ، وما هذه الغاية منذ البدء حتى اليوم ، الا أشبه باقامة المرآة أمام الطبيعة ، لكي تعكس للفضيلة محياها ، وللرزاية صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره ... لقد رأيت ممثلين يمثلون ويُمدحون أرفع المدح ، ولكنهم ، ولا أريد القذع في القول ، لاينطقون نطق البشر ، وليست مشيتهم بمشية المؤمنين ولا الكافرين ، حتى حسبت أن اجراء الطبيعة — لا الطبيعة نفسها — يصنعون البشر ، فلا يحسنون الصنع ، لسوء ما يقلدون الانسانية .

فشكسبير يهمه ألا يسيء المسرح تقليد الانسانية . والمعجزة في فنه هي تحقيق الانسجام بين روعة الشعر وامكانية الشخصية . ونحن نراه ، مع معاصريه ، كثيراً ما يلجأ الى النثر ، وهو على الأغلب العامي والمحكي ، في المشاهد والشخصيات الكوميدية ، ويقصر الشعر على المأساة والابطال المأساويين .

هذا مع العلم بان الفارق بين لغة الشعر نفسه ونثر « المثقفين » في الانكليزية ، اقل بكثير من الفارق بين الفصحى والعامية لدينا ، كما ان الشعر المرسل الذي أكمل ابداعه شكسبير ، يتوخى الموسيقى الداخلية التي تتجنب الرتابة التفعيلية عن عمد ، وترفض القافية ، فيدنو الشعر من نبرة الكلام المشحون بطاقة سحرية .

راسين يستعمل الشعر المقفّى ، وهو باسلوبه يخلق جو الشموخ والبعد المأساوي .

ولكن آنوي ، المعاصر ، اذ يتخذ لمسرحياته ، كراسين ، مواضيع اغريقية - كأنتيغوني - يستخدم النثر بايقاعه المحكي . يرفع اللغة على لسان « الكورس » في « انتيغوني » وهو الذي يقدم الشخصيات ويعلق على الاحداث في مطلع كل فصل . ولغته اقرب الى ما قد تسميه ،بالعربية بالفصحى . وبهذا يجعله صوتاً « عاماً » متعالياً هو صوت المجتمع ، او التاريخ ، او القدر ، او صوت المؤلف نفسه وهو يرى سخرية المأساة نفسها . ولكنه ليس « شخصا » بالمعنى الذي ينطبق على انتيغوني وكريون والمربية ، الخ .

وتي . اس . اليوت . اذ يكتب مسرحياته شعراً ، يؤكد على جعل شعره محكيـــاً Conversational في نبرته وايقاعه .

اذن ، في القرن العشرين ، لغة « الكلام » يجب ان تكون لغـة المسرح ايضا .واي ابتعاد عنها يسبب نزفا في حيويتها وتأثيرها .

أما البراعة في جعل اللغة المحكية (١) قادرة على التعقيد والعمق ونبش الاغوار ، فهي جزء من موهبة المسرحي القدير .

— ٥ —

تتعقد المشكلة على الـكاتب العربي ، لبعد الشقة بين الفصحى والعامية اولا ، والتفاوت بين العاميات العربية تفاوتاً كبيراً بين الاقطار العربية ثانيا .

ولكن المشاهد في بغداد او في القاهرة او في بيروت ، مادام يتكلم لهجته الخاصة وهي لهجة يتكلمها بالطبع منذ طفولته ، فكل لفظة فيها مليئة بالاقترانات والايحاءات التي تملأ منه الوعي واللاوعي - فهو اذا سمع حوارا ، لا ينفعل اشد الانفعال الا اذا كان الحوار بلهجته . طبعا هذا لايعني ان البغدادي لاينفعل حين يسمع حوارا بالمصرية او اللبنـــانية او الفصحى . ولكنه انفعال من الدرجـــة الثانية اقرب الى انفعال من يسمع حواراً في لغة غير لغته أتقنها عن طريق التعلم ولعله قصر عن دقائقها وظلالهـــا واقتراناتها . وهذه نقطة سيكولوجية غنية عن البحث ، ولا ريب .

واعتماداً على هذا الرأي أجريت في بغداد تجربة مسرحية ممتعة وهامة معاً ، شهدتها عن قرب ، اصلتي بالذين قاموا بها .

لقد جرت العادة ان تترجم المسرحيات الغربية الى الفصحى ، بما فيها المسرحيات المعاصرة. وقد مثل عدد كبيرمن هذه المسرحيات المترجمة في بغداد على مر السنين ، فكان الملاحظ ان الجمهور

---

(١) أؤثر استعمال كلمة « المحكية » بدلا من « العامية » ، فهي اقرب بمدلولها الى ما نتوخاه في الحوار المسرحي- ج . ا . ج -

٩ *

المقبل عليها في تضاؤل مستمر . وقد شهدت في الاونة الاخيرة عددا من المسرحيـــات لم يكن المتفرجون عليها في القاعة يربون على الثلاثين او اربعين ، معظمهم من اقارب الممثلين أنفسهم ،رغم الدعاية والاعلان ، ورغم « شهرة » القائمين بالتمثيل والاخراج . فكأن الجمهور يتوقع ان الشقة بينه وبين ما يقوله الممثلون علىخشبة المسرح ستكون من البعد بحيث لن يجشم نفسه عناءالحضور. أما السبب الحقيقي في تزعزع هذه الثقة فلم يكن من المستطاع تحديده وحصره : أهو في مواضيع المسرحيات ؟ في طريقة تمثيلها ؟ في بدائية المسرح الآلية عندنا ؟ ام انه في اللغة نفسها ؟

ثم جاء شاب بغدادي من هواة المسرح كان قد تلقى العلم في جامعة كمبردج ، وأخرج في كمبردج بضع مسرحيات بالانكليزية، بما فيها مسرحية « بجماليون » لتوفيق الحكيم (بعدترجمتها) . واسمه سهامشوكت . لقد قرر ، بعد ان تباحثنا في الامر طويلا ، أن يترجم المسرحيات المعاصرة الى المحكيّة العراقية . فترجم الى العامية اول الامر مسرحية « الاب » لسترند برغ واخرجها: وكان وقعها ، رغم الشعور بان موضوعها بات قليل الصلة بحياتنا اليوم ، مباشرا ، عنيفا . فاتبعها بترجمةمسرحية جون اوزبورن Look back in anger بعنوان « اغضب على الماضي »واخرجها على طريقته: وهو اخراج يستغل مسرحاً صغيراً محدود الامكانيات ، يقام مؤقتا في قاعة جمعيةالهلال الاحمر واستخدممن الممثلين شبابا من المثقفين (تخرج معظمهم من الجامعات الانكليزية والامريكية)، ممن لم يجربوا التمثيل سابقا قط . وكانت النتيجة نجاحاً هائلا . لقد جعلت المسرحية ، اذ راح الممثلون يتكلمون اللهجة العراقية،تنبض وتتقد . واذ راح « جيمي بورتر » يصب شواظ غضبه على مجتمعه بلغة بغداد واساليبها الهجائية ، كانت الشواظ تصيب مجتمع كل من في القاعة اصابات صريحة ، حتى قيل عندئذ ان بغداد لم تشاهد قط مسرحية حقيقية قبل تلك الليالي الست المتعاقبة .

واستمر سهام شوكت في تجربته ، فنقل الى المحكية العراقية مسرحية «أنتيغوني » لآنوي واخرجها ، فاصابت عين النجاح العجيب الذي اصابته سابقتها . ولكنني لحظت خطأ اساسيا هذه المرة : فقد كان في ترجمة كلام الكورس » (الذي اشرت اليه سابقا) الى العاميةالصرف سوء تقدير لامكانية العربية المحكية . هـــذا « الكورس » كان يجب ان يترجم الى الفصحى المركزية البليغة . وقد انتبه المخرج الى ذلك ، فادخل الفصحى في بعض الاماكن في ترجمته الجديدة لمسرحية « المغامرة » .

نحن هنا بالطبع لانتجاهل ان اللهجات المحكية في البلاد العربية لا حصر لها . والواقع ان « المحكيات » في اي قطر من اقطار العالم هي على نفس هذا التفاوت . غير ان الناس في الاقطار الاخرى قد اعتادوا على اعتبـــار « محكية » العاصمة الشيء السوي Norm ، وهي المحكية التي تستعمل عادة في لغة المسرح ، بيـــنما لا تستعمل محكيات « الاقاليم » الا لأغراض محدودة على ألسنة الشخصيات المسطحة او الفكاهية او العابرة . ولكن اي المحكيات العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هي السوي لدينا ؟ ان اللهجة المصرية هي اقرب اللهجات الى الفهم لدى معظم العرب ، لانتشار المجلات والافلام المصرية ، ولكن من المستبعد ان نرى اية فئـــة مسرحية في احدى العواصم العربية الاخرى تقلد المحكية المصرية دون ان تبدو مضحكة ومفتعلة للناس . وهذه مشكلة لن يحلها الا الزمن . لأن المحكيات في العواصم العربية كلها في تأثر متزايد باللغة الفصحى ، وكلـــما تقدم المجتمع وانتشر التعليم ارتفعت اللهجـة المحكية في اتجاه الدقة التي تيسرها الفصحى ، وليس بالمستبعد ، بتأثير وسائل الاعلام الجماعية ، ان تتقارب لهجات العواصم العربية الى حدالاندماج في غضون السنين الخمسين القادمة .

وفضلا عن ذلـــك فان الكثير من ادباء بغداد يقولون : لقد اصغينا الى لهجة مصر ففهمناها ، ولهجة لبنان ، ففهمناها ، فلماذا لايصغي اخواننا الى لهجتنا ، لعلهم يفهمونها ايضا ؟

لقد اختار بعض المسرحيين طريقا وسطا في لغة المسرح ، كما فعل توفيق الحكيم في « الصفقة » ، اذ جعلها في لغة يمكن ان تتلى كأنها فصحى اذا ما اعربت ، او عامية اذاما اهمل اعرابها . وحاول شيئا من هذا القبيل يوسف غصوب في مسرحيته « يوم احد في الضيعة » اذ الغى التنوين وتحريك الاواخر ونون الافعال المضارعة ، الخ ، وادخل « اللي » و« ها » بدل اسماء الوصل والاشارة ، وغير ذلك . اي انــــه ألغى اعراب الفصحى ، وادخل بعض لوازم العامية ، فجعل اللغة — الا في بعض الحالات ، اقرب الى كلام المثقفين العرب اليوم .

ولكن لي انتقادا على كلتا هاتين الطريقتين . فكلتاهما تؤدي الى لغة مصطنعة ، لاهي عامية تماما بجذورها اللاواعية وايحاءاتها وطاقاتها ، ولاهي بالفصحى الكاملة . وبهذا تصبح اللغة في الاغلب غير متصلة بالشخصية او لاتنسجم معها تمام الانسجام ، اذا اعتبرت محكية ، ولاتحظى بقدسية التقليد والموروث اذا اعتبرت فصحى . فريم مثلا ، في مسرحية غصوب ، تقول :«من الصباح حتى نصف الليل شغل متواصل : طبخ وتنظيف وجلي وقهوة ، اما الاجر فعلى الله» لابأس فالنفس المحكي قوي هنا . ولكنها بعد قليل تقول : « ليت الاحد محذوف من ايام الاسبوع .. حضراتهم ذهبوا الى القداس منذ ساعتين او ثلاث ساعات ، لا ادري ، ولم يعودوا بعد » فيصبح المزج في كلامها ثقيلا غير مقنع . فنحن نتوقع من شخصية كمريم ان تقول : « ياريت » ولانستطيع ان نتصورها تقول : «لاادري ، ولم يعودوا بعد. » فلعلهـــا تقول « مش عارفة ، وماعادوا بعد ، او : مارجعوا بعد » ثم من يقول : « ذهبوا » في مثل هذا المكان ؟ اللفظة المتوقعة هي « راحوا » وهكذا .

— ٦ —

أرى ان قلة الانتاج المسرحي في الادب العربي الحديث ، مـــع وفرة الشعر والقصة والرواية ، تعود في الاصل الى احساس الاديب برهبة مشكلة اللغة في الحوار .

لقد كان الادباء المصريون أجرأ من غيرهم في وضع الحوار في الكثير من اقاصيصهم ورواياتهم بالعامية ، دون ان يلقوا اعتراضا يذكر ، اسوة بما يفعله القصاصون والروائيون في الغرب . ولكن لما فعل ذلك بعض القصاصين العراقيين الذين يضطرون عادة الى نشر نتاجهم في المجلات اللبنانية ، اعترض عليهم اصحاب المجلات في بيروت محتجين بأن القراء لايفقهون لغة حوارهم . واذا كان هذا حال القصة ، حيث للحوار اهمية ثانوية ، فماذا نقول عن المسرحية . والحوار قوامها الاول ؟

المسرحية العربية اليوم تجابه مشكلة اللغة وهي محاطة بظروف لاتعاني منها المسرحية الغربية : منها انعدام التقليد المسرحي (اللهم الا بعضه في الجمهورية العربية المتحدة) واستئثار الافلام وبرامج التلفزيون باهتمام الاكثرية الساحقة من الناس . فلابد للمسرحية العربية إذن ان تمكن من الاتصال بنفسية المشاهد عبر هذه الحواجز التي تجعل من التسلية العابرة عائقا دون التجربة الفنيـــة العميقة التي تيسرها المسرحية الجيدة . والتجربة الفنية العميقة هذه ليست البلاغة والفصاحه والنكتة البيانية ـ ممــا نتمتع به في الشعر . انهـــا تجربة من نوع آخر . فاللغة هنا وسيلة ، ولكن يجب ان تكون وسيلة ماضية يعرف المؤلف كيف يستخدمهـــا ، وكيف يسخر امكاناتها البلاغية وامكاناتها المحكية . فعلينا ان نجري عليها التجريب والاختبار ، لكي تحقق لنا بلوغ الغاية الحقيقية من المسرحية : التغلغل في مطاوي الصراع بين الاشخاص والاقدار والاحداث ، وهو الصراع الذي يصور لنا بعض خفايا النفس ويظهرها من بعض ادوائها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مقابلة المعرفة

مع جورج شحادة (١)



(١) ولد **جورج شحادة** في الاسكندرية عام ١٩١٠ من اسرة لبنانية عريقة وقد أتم دراسته الثانوية والعالية في معاهد فرنسية. وفي عام ١٩٣٠ تعرف في باريس على الشاعر **سان جون برس** الذي تبناه ونشر له عدة قصائد في مجلة كان يصدرها حين ذاك. وبعد أن صدر له ثلاث مجموعات من الشعر بدأ منذ اثنتي عشرة سنة بكتابة المسرحيات وابتدأ حياته كمؤلف مسرحي بمسرحية «مسيو بوبل Monsieur Boble». ومثلت مسرحيات جورج شحادة في كل من فرنسا والمانيا والنروج وسويسرا وبولونيا وانكلترا واسبانيا والبرازيل وتشيكوسلوفاكيا وهولندا والدانمارك والنمسا والارجنتين من قبل فرق محترفة. ومثلت ايضاً في بلدان اخرى من قبل فرق جامعية وهواة.

عندما اتصلت هاتفياً بالأديب جورج شحادة طالبا منه كتابة مقال لمجلة (المعرفة) أجاب معتذرا بسبب انشغاله الدائم بمسرحيته الأخيرة وعدم استطاعته الخروج من جوها حتى ولا الى كتابة دراسة موجزة سواها ولكنه اقترح اتمام المقابلة معه، على كل حال، لانه كان يرى انه لابد له من المساهمة بعدد (المعرفة) الخاص بالمسرح وهو المسرحي العربي الوحيد الذي استطاع مع كاتب ياسين ان يكونا في مصاف الكتاب العالميين بكل معنى الكلمة ولتقديره الحركة المسرحية القائمة حاليا في الشرق العربي.

فرأينا ان في المقابلة فائدة ومسرة في آن واحد: فائدة في كونها ستزودنا بالمادة الخاصة بهذه المجلة ومسرة لأنها ستتيح لنا الفرصة للاجتماع بالكاتب الكبير بعد انقطاع طويل. وجرى بيننا وبين جورج شحادة حوار طويل نقتطف منه الأسطر التالية:

موفد المعرفة

ARCHIVE

● **أود أولا ان اسألكم عن حال المسرح في لبنان**

الجواب : حال المسرح في لبنـــان جيدة ولقد استطعت ان اشاهد هنا هذا الموسم عدة مسرحيات منها (متجول العالم الغربي) **لسنج** Syng واثنتين من مسرحياتي (قصة فاسكو) (١) باللغة الأرمنية والسفر (٢) باللغة الانكليزية .

● **كيف كان شعوركم تجاه طريقة تقديم هاتين المسرحيتين في بيروت .**

الجواب : وجـدت ان في هـذا العمل جهـدا يشكر ولكنني اعجبت خاصة (بقصة فاسكو) بالأرمنية .

● **اعتقد ان (قصة فاسكو) هي اشهر مسرحياتكم وانها قدمت على المسرح اكثر من مسرحياتكم الاخرى .**

الجواب : نعم ، فلقد دارت (قصة فاسكو) العالم ولقد مثلت في اكثر مسارح اوربا وأمريـــكا وحتى في الجامعات والمدارس وقد ترجمت الى احدى وعشرين لغـة .

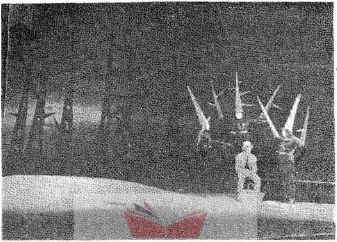
---

(١) (قصـة فاسكو) مثلت لأول مرة في مسرح **شوسبلهاوس** بزوريـــخ في ١٥/١٠/١٩٥٦ من قبل فرقة **جان لوي بارو ومادلين رينو** . (قصة فاسكو) هي قصة حلاق صغير في قرية صغيرة اشرك بدون ارادتـــه في قضية تجسس كبيرة فأحس فجأة بعواطف البطل المثالي : الحب والمجد العسكري والموت والرعب والكراهية . وكل ذلك في اطار اسطوري وسريالي ترتفع فيه الشخصيات تارة الى الآفاق الشاعرية وتهبط اخرى الى الحضيض والامور التافهة في الحياة . تجري حوادث فاسكو الوهمية سنة ١٨٥٠ .

(٢) (السفر) مثلت لأول مرة في مسرح **فرنسا — الأوديون** بباريس في ١٧ / ٢ / ١٩٦١ من قبل فرقة **جان لوي بارو ومادلين رينو** .

(السفر) قصة بائع أزرار في مدينة بريستول في انكلترا سنة ١٨٥٠ يحـــلم بالانطلاق والسفر وبالبلاد البعيدة وبالمغامرات ولكنه لايستطيع السفر فعاش حلمه بسبب خطأ صغير نتج عن ارتدائه لباس بحـــار ، فحوكم بدلاً عنه فاضطر الى تقمص شخصيته وعاش حياة ذلك البحار في الخيال . والجدير بالذكر ان أحد أشخاص هذه الرواية الرئيسيين هو بيغاء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



(قصة فاسكو) في مسرح ريزيد انتر (ميونيخ)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- **هل ترجمت للعربية**

الجواب : نعم ، ترجمها الشاعر الاستاذ ادونيس ولكنها لم تنشر كاملة بعد

- **هل (قصة فاسكو) هي مسرحيتكم المفضلة**

الجواب : كلا ، ان مسرحيتي المفضلة هي (سهرة الامثال [1]) وهي اقل مسرحياتي شهرة ولم تمثل سوى مرات قليلة فهي مثلا لم تقدم سوى اربعين مرة مع فرقة **بارو — رينو** ولكنني سررت جدا عندما علمت اخيرا بانها ستمثل في هذا الموسم على المسرح الوطني السويدي الذي يديره **آنجمار برجمان** السينمائي المشهور ،

---

(١) (سهرة الأمثال) مثلت لاول مرة على مسرح **بيتي ماريني** في باريس في ٣٠/١/١٩٥١ من قبل فرقة **جان لوي بارو ومادلين رينو** .

(سهرة الامثال) هي قصة خيالية أو بالاحرى ساحرية حيث يجري الانسان وراء شبابه باحثاً عنه .

كما انها تمثل حاليا في المانيا . وانني شديد الشوق الى ان اراها في هذه المرة تكتسب ماتستحقه من شهرة وتقدير لانها كما ذكرت افضل مسرحياتي واكملها واكثرها شاعرية .

● كيف استقبل النقاد مسرحية (قصة فاسكو) عندما عرضت لأول مرة في باريس .؟

الجواب : اختلف النقاد في رأيهم فكان من صفق لها بحماس ومن هاجمها بعنف في عدة صحف لانهم فسروها كمسرحية فيها تهكم على الجيش وصدف انها كانت تعرض في باريس عام ١٩٥٧ - ١٩٥٨ وكانت فترة حوادث بالنسبة لفرانسا فسببت مشاكل عدة ورأى مخرجها : **جان لوي بارو** توقيف عرضها لمدة فأثر ذلك عليها كثيرا كما انها كانت تقدم على مسرح **الساره بيرنارد** وهو مسرح يتسع لأكثر من ألفي مشاهد مما اساء الى نجاحها ايضا ولكنها بالرغم عن ذلك اكتسبت شهرة عالمية كبيرة جدا .

● هل كنتم في باريس اثناء التهجم على (قصة فاسكو)

الجواب : نعم .. ولقد احتفظت من هذه الفترة بعدة ذكريات سيئة منها انني تلقيت يوما برقية تحتوي على رقم هاتف مع رجاء الاتصال بهذا الرقم لامور تهم مسرحيتك . فخابرت هذا الرقم قائلا « أنا جورج شحادة ، هل انتم الذين تريدون مقابلتي » فأجابني صوت (هنا مكتب دفن الموتى) .. لقد ازعجني هذا الحادث جداً . ولكن الانسان يستطيع في مثل هذه الفترات ان يتعرف على اصدقائه الحقيقيين منهم وعلى المزيفين . فقد كان لي صديق من الادباء المشهورين ارسل لي رسالة يهنؤني فيها على نجاح مسرحيتي بينما ارسل للناقد الذي هاجمني بعنف رسالة يهنؤه فيها على نقده ونشر الناقد هذه الرسالة تبريرا وتأييداً لنقده .

● ما هي اخبار مسرحتكم الاخيرة (السفر)

الجواب : جيدة جداً . فلقد تلقيت منذ ايام برقية تفيد بأن مسرحية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(السفر) نجحت في آلشتات تياتر في هامبورغ نجاحاً باهراً فلقد صفق الجمهور خمسين مرة متتالية للممثلين .

● اعتقد ان هذا التصفيق يعادل من الوقت ربع ساعة .

الجواب : كلا ، انه يعادل الساعة تقريبا اذ ان **جان لوى بارو** - حينما قدم (قصة فاسكو) صفق الجمهور للممثلين ثمانية وثلاثين مرة ودام التصفيق حينئذ اكثر من نصف ساعة .

● **لاشك ان هذا يعني نجاحاً كبيراً . ولكن هل يكون لديكم علم بتقديم مسرحياتكم في بلد ما وهل تتمكنون من حضور جميعها ؟**

الجواب : كلا مع الأسف والا فكان من المتوجب علي ان اكون دوما على سفر . انني لا احضر سوى البعض منها في هذا الصيف مثلا سأحضر بعضها في المانيا وخاصة في مهرجان برلين .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« مسيو بوبل » في مسرح لاهوشيت (باريس)

● **هل توافقون على الطويقة التي تقدم فيها مسوحياتكم عادة ؟ .**

الجواب : في اكثر الاحوال نعم . ولكنني اجد ان مسرحياتي كثيرا ماتمثل ببطء في حين انها لاتتطلب البطء لان طبيعة مسرحياتي تشبه المواصف يجب ان تمثل بسرعة دون الاهتمام بالكلمات او الجمل . لانها ليست هي الاساس في الموضوع ولامانع في ان يخسر الجمهور بعض الصور او المعاني لان المهم في مسرحي هو الايقاع[1] ومن الواجب المحافظة عليه .

● **هل تعرفتم على زملائكم المسوحيين[2]**

الجواب : اعرفهم بالطبع جميعاً وبصورة جيدة وخاصة **يونسكو** فلقد ابتدأنا معا عام ١٩٥١ هو (بالمغنية الصلعاء) وانا (بمسيو بوبل)[3]

● **ما هو موقفكم من الخلاف القائم حاليا بين يونسكو والبريختيين ؟**

الجواب : أي خلاف .

● **يهاجم يونسكو بريخت بعنف .**

الجواب : عندما سيستطيع يونسكو ان يؤلف مسرحية كمسرحية **(الام كوراج)** لبريخت فليهاجم من يريد .

● **ما هو رأيكم ببكيت ؟**

---

(١) Rythme .

(٢) يعتبر كثير من النقاد ان مسرح الطليعة في الاعوام ١٩٥٠ — ١٩٦٠ ممثل باربعة مؤلفين مسرحيين وهم : **يونسكو ، ادموف ، شحادة ، بيكيت** .

(٣) (مسيو بوبل) مثلت لأول مرة على مسرح **لاهوشيت** بباريس في ١٩٥١/١/٣٠ باخراج **جورج فيتالي** .

(مسيو بوبل) هي قصة بسيطة جدا عن رجل حكيم وشاعر (كجميع ابطال مسرحيات جورج شحادة) يعيش بسعادة تامة غير انه يتوجب عليه ان يغادر المدينة التي يعيش فيها سعيداً ليموت في مستشفى غريب بعيدا عن مدينته .

الجواب : أعتبر بكيت مؤلفاً كبيراً وان لديه اشياء هامة يريد التعبير عنها.

● ما هو رأيكم بالحركة الفنية المعاصرة ؟

الجواب : اعتقد ان الفنان اليوم لا بد ان تكون افكاره يسارية الى حد ما لكي يكون فنانا حقيقيا .

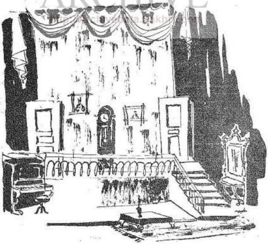
● ما هو موضوع (منفي بويسبان) المسرحية التي تؤلفونها حاليا .

الجواب : انها قصة رجل يعود الى قريته بعد غياب طويل وتبدأ المسرحية عند وصوله القرية في الليل وتبدأ معه المفاجآت المتعلقة بهذه العودة .

● هل سيخرجها جان لوي بارو ؟

الجواب : كلا ، للمرة الأولى في حياتي المسرحية ستقدم هذه المسرحية من قبل فرقة خاصة بإخراج جوورج فيتالي واني شديد السرور لأنني كما ذكرت لم تمثل مسرحياتي حتى الآن من قبل فرق رسمية ومسارح قومية وارغب كثيراً ان اخوض تجربة جديدة في تقديم احدى مسرحياتي .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com



خواطر
حول المسرحين الشعبي والتوجيهي

بقلم : شريف خزندار

١ - المسرح التوجيهي

الى جانب الاهمية الكبرى للمسرح في النواحي الادبية والثقافية والتي لايتعارض فيها قولان ، هنالك جانب لايقل أهمية بل هو في نظري في المركز الاول الذي لايتقدم عليه سواه : ذلك ان المسرح هو اداة توجيه . وأنه لمن الخطورة في مكان أن تستعمل هذه العبارة لان افكارنا لابد ان تنصرف الى المقاربة في مايذهب اليه هذا التعبير وما يتبادر للذهن من الدعاية والتحضير لتبني افكار فلسفية وسياسية مفروضة من قبل سلطة ما . والواقع هو ان الفرق بين التعبيرين لايتجاوز خطوة يسهل تجاوزها . ومن الواجب الحذر من تجاوزها .

في بلاد تتبنى النظـام الاشتراكي كما نريد لبلادنا ، لايجوز أن يكون المسرح الا اداة توجيه وأداة توجيه فحسب . ولا أقرر في هذه الحقيقة شيئا جديدا اوغريبا عن تاريخنا لاننا سنلاحظ بالرغم عن قلة وجود المسرح في تاريخ البلاد العربية اننا اذا تتبعنا الاثر لهذا الفن عبر التاريخ نجد أنه كان دوما وسيلة من وسائل النقد السياسي والاجتماعي . فمن « المقلدين » الى « الحكواتية » في قديم العصور ، الى « خيال الظل » الذي منعته فرنسا في الجزائر عام١٨٤٣ ثم في تونس ، يتضح لنا جليا ان هذا النوع البدائي من المسرح يعالج المواضيـع السياسية والاجتماعية . وخيال الظل والمسرح فيما بعد كانا يحاربان التحكم والاستعمار والرأسمالية والظلم ، فهوجما من قبل كل هذه الفئات الطاغية .

وفي تاريخ المسرح نلاحظ واقعة واضحة من وقائع تأثير المسرح على النقد السياسي والاجتماعي هي قصة الممثل والمخرج السوري **يوسف الخياط** الذي تبناه **الخديوي اسماعيل** في مصر ومنحه مسرحا وعونا ماديا ثم لجأ الى منعه بعد أن اخرج اولى مسرحياته « الطاغية » **لسليم النقاش** . وأمثال هذه الحادثة وافرة في تاريخنا . ففي عهد **الخديوي توفيق منع سليمان القرداحي** المخرج السوري ايضا من العمل كما منع **أبونضارة** .

وبالاضافة الى جميع المحاولات التي قام بها اجدادنا من رواد المسرح العربي في سبيـل ايجاد مسرح يتولى النقد الاجتماعي والسياسي نرى في الوقت الحاضر ان المسرح التوجيهي هو المسرح السائد في البلاد الاشتراكية والذي يتقبله الجمهور التقدمي في جميع البلدان . واذا ماقدر لبلادنا ان يكون فيها مسرح او بالاحرى اذا قدر للمسرح ان يحتل مكانه اللائق في هذه البلاد . فمن الواجب أن يحمل رسالة وان يعبر عن فكرة نقادة ، اجتماعية وسياسية ، وألح في القول على وجوب حمله للرسالة النقادة . ولا أعني أن بقية أنواع المسارح يجب أن تهمل ، لاننا بحاجة الى المسرح التقليدي والى مسرح التجارب ، والى مسرح اللامعقول ، والى مسارح الترفيـه ، ولكن قبل كل شيء يجب أن نتوجه بعنايتنا الى فرض المسرح الموجه ، المسرح ذي الرسالة ، المسرح التاريخي ، المسرح السياسي ، المسرح الملحمي ، المسرح الاجتماعي ، المسرح النقدي ، وبكلمة واحدة المسرح الشعبي .

وأنه لمن الواضح انني ادعو الى الالتزام في المسرح وبصورة حتمية الى المسرح التعليمي . وهذا المسرح لئلا يؤدي الى عكس النتيجة المتوخاة ، ولئلا نجتاز الخطوة التي بينه وبين مسرح الدعاية ، لا بد لنا من ان نحول دون ان يكون مفروضا من قبل السلطات ونسعى لان يكون وجوده مفروضا من قبل الجماهير نفسها .

٢ - المسرح الشعبي

المسرح الشعبي هو مسرح يوجه الى الجمهور (١) عامة . هدفه أن يقدم الى هذا الجمهور مؤلفات مسرحية يفهمها بسهولة ، تثقفه وتساعده على رفع مستواه التربوي والاخلاقي والثقافي « لايجب أن نحتقر مقدرة فهم الجمهور » على حد قول **بورتولت بريخت** . هذه جملة يجب أن تكون دوما حاضرة في أذهان من يعمل في المسرح وبذلك سنتجنب الاعتقاد بأن المسرح الشعبي يجب أن يكون هزليا بلغة عامية مبتذلة .

المسرح الشعبي مسرح يستنبط أحداثه من حياة الشعب . فهو عين كاميرا مجسمة تأخذ من التراث التاريخي وس التقاليد والعادات مشاهد تعرضها على الجمهور لكي يحكم عليها اولها ويرى الصالح من الباطل منها فيجد الحلول المناسبة لواقعه وطراز حياته . يطلب هذا المسرح من الجمهور أن يكتشف الامور الشاذة التي تبدو طبيعية ويستخلص من وراء الحوادث اليومية العابرة الحادث الذي لايمل ولا يبرر ولا ينبغي أن يتكرر . المسرح الشعبي يعبر عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي لشعب ما وله صفة توجيهية .

ماهي المسرحيـــات الشعبية ؟ الكتاب المسرحيون الشعبيون قلة بين الكتاب باستثناء **بريخت وشين اوكازي** . فهل يعني ذلك أن المسرح الشعبي لايمكن أن يكون له وجود ؟ وبالاخص في بلد كبلادنا حيث ينقصنا كتاب مسرحيون بصورة عامة وتفتقر الى وجود مسرحيات شعبية بصورة خاصة ؟ أنا لا أعتقد ذلك فكما يقول **جان فيلار** : « الاخراج والمخرج المسرحي هما العنصران اللذان يضيئان المسرحيات بضوء جديد فيستطيعان أن يجعلا منهـــا بورجوازية أو شعبية . » فمن الممكن عرض مسرحيات كلاسيكية وتقليدية بصورة تجعلها قريبة من الجمهور تحلل وتعالج مشاكل زمنية ومحليـــة حديثة . وهذا هو الحـــال مع مسرحيات « كأنتيجونا » **لسوفوكل** و « كوريولان » **لشكسبير** و « الجرة المكسورة » **لكليست** Kleist و « دون جوان » **لموليير** . فالمخرج هو المسؤول الاول عن مسرحه وعن النتائج التي تنتج عن عمله .

الاوبريت الشعبية هي احدى وجوه المسرح الشعبي الحقيقي فانها تجمع بين التقاليد والعادات الخاصة لشعب ما من رقص وغناء وبين مشاهد الحياة الشعبية في بلد هذا الشعب . والاوبريت الشعبية تمتاز عن المسرحيات لانها تجمع بين جميع وسائل التعبير التي يجيدها الشعب . فلا تبغي سوى

---

(١) استعمل كلمة جمهور دون تفرقة بين المثقفين والمتعلمين والاميين . فالجمهور يشكل من جميع الاشخاص الذين يستطيعون الذهاب الى المسرح .

العرض على المسرح وامام الجمهور لصورة حية من حياتنا اليومية . ونحن نعلم ان في شعبنا من يهتم خاصة بالغناء والرقص اهتماما كبيرا . فاذا زدنا على ذلك احتفاظنا بتقاليدنا وعاداتنا من الاعتزاز بكل اعتبارات الشرف والكرامة والحب الطاهر واستطعنا نقله بتصوير صادق على المسرح نكون قد عبرنا تماما عن واقعنا الحالي والتاريخي .

والمسرح في يومنا هذا يتجه نحو « المسرح الكامل » هذا المسرح الذي لايقتصر على الدراما بل يضيف الى المسرحية عناصر الايماء والغناء والرقص والعرض السينمائي والذي هو بالوقت ذاته اوبرا وباليه وسينما ومسرح في سبيـــل عرض حياتنا اليومية ، حياة كل واحد منـــا ، والتعبير عن شعورنا .

وأنا من الذين يؤمنون بضرورة الابتعاد عن المسرح البورجوازي الذي لايقتصر على الدراما بل يضيف الى المسرحية عناصر الايماء لحيـــاة الناس ودخائل امور طبقتهم ومباذلها بقصد ادخال الحزن أو المرح على نفوس الجمهور المشاهد . فكان كما يقول **بريخت** : « المقعــد الذي يجلس فيه الانسان بعد العشاء ليهضم طعامه قبل أن يذهب الى الفراش » . وهذا المسرح المهضم هو من اكبر اعداء الفن الصحيح والمسرح الشعبي .

٣ – برتولت بريخت Bertold Brecht

اذا كان في العالم شخص استطاع أن يعطي المسرح معانيه التوجيهية والشعبية والانسانية والتاريخية والاجتماعية الكاملة فهو **برتولت بريخت** . ان **بريخت** يمتاز على **شكسبير** باختياره ابطال شخصياته من عامة الشعب لا من طبقة الملوك او الامراء الحقيقيين او الاسطوريين. وعندما استعمل كلمة « بطل » بالنسبة لمسرح **بريخت** أخطىء ، لان فكرة البطل غير موجودة عند **بريخت** ، وشخصيات مسرحياته هي نماذج عن شخصيات الحياة فحسب واذا كانت الحياة مسرحا فالانسان هو الممثل فعلا عند **بريخت** ، بينا يكون البطل هو الممثل عند **شكسبير** . اني لا أستهين بعمل **شكسبير** الذي نعتبره كبريختيين أساس عمل استاذنا غير اننا نعتبر **بريخت** قد استطاع أن يبني لانسان عصرنا الحاضر الصرح الشامخ الذي بناه **شكسبير** لانسان اربعـة قرون مضت ، ونحن في حاضرنا نحترم الماضي ونحيي الحاضر . وان كان **شكسبير** قد مات عند ولادة **بريخت** فاننا نعترف بأن **بريخت** سيموت عند ولادة الانسان الذي سيخاطب الاجيال القادمة . تحدث كلاهما عن الانسان : الانسان الذي لايتغير في طبيعته العميقة غير أن الطريق الى

قلبه وعقله يتبدل . وان كان قتل ملك في الماضي يعتبر كارثة في التاريخ فاصبحت هيروشيما بالنسبة لعصرنا الحاضر هي الـكارثة ، واصبح حكم الطاغي اليوم يدعى بالفاشية وحجرات العذاب في اقبية القصور تطورت الى مخيمات الابادة .

ليس **بريخت** أعظم من **شكسبير** ولا **شكسبير** أعظم من **بريخت**، انهما حلقتان من سلسلةالعمودالفقري للمسرح تلكالسلسلةالتيتحوي ايضا على **جورج بوشنر** Georges Büchner ـ يعرفـ كتر ثاني سورية **شكسبير** فاذا نعرف عن مسرح **بريخت** ؟

لقد ألفنا نحن مسرح الدراما ـ وبلفظ دراما لانعني فقط المأساة بل نعني الملهاة أيضاً ـ وغيره من المسارح التي افضل عدم ذكرها ، **وبرتولت بريخت** يبتعد عن مسرح الدراما في عدة مواقف أذكر هنا أهمها :

مسرح الدراما	**المسرح الملحمي**
— المسرح يتجسد الحركة	— المسرح يحكي الحركة
— يدمج الجمهور بالحركة	— يجعل الجمهور مشاهدا لامندمجا
— يستهلك فعاليته	— ينبه فعاليته
— يدفعه الى التأثر	— يجبره على اصدار الحكم
— يوحي اليه بالتجارب	— يوحي اليه بالمعارف
— المشاهد يصبح في وسط الحركة	— المشاهد يصبح ضد الحركة
— المسرح مبني على طريقة الايحاء	— المسرح مبني على طريقة الدلالة .
— العواطف محتفظ بها	— يدفع المشاهد الى فهم العواطف
— يفترض الانسان معروفا	— الانسان موضع دراسة
— الانسان لا يتغير	— الانسان يتغير ويتبدل
— النتيجة هي المنتظرة	— التطور هو المنتظر
— كل مشهد متعلق بالاخر	— كل مشهد منفصل عن الاخر
— الفكرة تحـكم الـكائن	— الـكائن الاجتماعي هو الذي يحكم الفكرة.

فنرى من ذلك — اذا نظرنا فقط الى علاقـة الجمهور بالمسرح — ان المسرح الملحمي يتطلب من ـ الجمهور ـ ان يكون مشاهدا وناقـدا وحاكما ومفكرا ومعربا عن وجهة نظره وعاملا حسب ما يوافقه ويراه مناسبا فاذا طلبنـا منه ذلك هل نكون قد طلبنا منه الكثير ؟.. وهل لا يكون هو بذاته وبطبيعته قائما بما نود ان نطلب منه دون ان نطلبه منه ، وبصورة خاصة

جمهورنا الشرقي الذي تعود ان ينصب نفسه في كل مايرى ويسمع وما يفعل غيره حاكما وناقــدا ومفكرا ومعربا عن وجهة نظره ومتخذا قراره .

٤ ـ شين اوكازي : Sean O'Casey

شين اوكازي هو من الذين جاهدوا ومازالوا يجاهدون في سبيل الحرية وفي سبيل الكفاح ضد الرجعية والاستغلال والاستثمار فهو الذي يأخذ مادة مسرحياته من واقع بلاده وبيئته الاصيلة وحياة شعبه وقد استطاع ان يخرج بعبقريته وحسن تعبيره وصدق معالجته للحوادث الى النطاق الانساني العالمي الواسع ـ لان جميع ما تعانيه الطبقــات المحكوم عليها بالعادات والتقاليد وبطغيان الفقر تتماثل وقائعهـــا وتتقارب أحداثها وتتجاوب مطاليبها ولان للانسانية عامة مطالب أساسية يشترك فيها جميع الشعوب من سيادة وحرية واشتراكية وتقدميــة وسعي لتأمين السعادة والرفاهية في الحياة ،**فشين اوكازي** هو انسان قبــل كل شيء فهو يقول ـ « المسرح هو الشعب والطبيعة هي التي توجد الديكور ، هذا الديكور الذي يتبدل فهو الزرع تارة والحصاد تارة اخرى وهو الايام من القرانيتجدد فيها الهواء وهو أيامالمواصف المزمجرة وفي كل هــذا الديكور يلعب الانسان دوره . والمؤلف المسرحي الحقيقي يحيك موضوعه وحواره من ألوان قاتمة او براقة فتكون مسرحيته بلحمتها وسداها مكونة من خيوط الحياة وغراميـــات الشعب وأفراحه وكراهيته ولؤمه وطمعه وكرمه وشفقه وشجاعته وتخوفه ، والفن دوماً يمتد في جذوره الى حياة الشعب في ما يراه وما يفعله وما يسمعه وفي الطريقـــة التي يسمع بها وما يلمسه ويذوقه وفي طريقة حياته وحبه ودفنه . والسؤال الذي يطرح نفسه على جميع الفنانين هو التالي : اللون والشكل اللذان استعيرا من حياة الشعب هل أحسن أم أسيء تمثيلها ؟

و**شين اوكازي** هو نفسه يورد في معرض كلامــه هذه الجملة الرائعة ـــ **ليتس** Yeats — حيث قال :

« مسرحيات الصالونات ألفت من اجل بورجوازية المدن الكبيرة وتلك الطبقة التي تعيش في الصالونات ولكننا اذا اردنا ان نرتفع برجل الشارع ينبغي علينا ان نتحدث اليه عن الشارع الذي يعيش فيه وعن الشخصيات البطولية وعن كبار الشخصيات التاريخية ـ » .

فمسرح **شين اوكازي** هو مسرح تاريخي ، ملحمي ، سياسي وشعبي وهذه الصفات تقربه منا ومن جمهورنا وكلما ازداد قربا منا ابتعدنا عن البحث عنه لاننا نفتش دائما عن الاشياء البعيدة لنقترب منها ونترك ما هو شديد القرب الينا دون البحث عنه فيبقى مجهولا لدينا .

٥ ـ ناظم حكمت

ان ناظم حكمت كاتب ومؤلف مسرحي من الطراز الاول وله في التراث المسرحي خمسة وعشرون مؤلفا مسرحياً عرض منها أربعة في آن واحد في الموسم المسرحي لهذا العام في موسكو ولا يزال تحت التحضير للعرض مسرحيتان أخريان ـ احداهما لمسرح الاطفال والاخرى المسرح الفجري ـ . **وناظم حكمت** عاشر في حياته أكبر المخرجين واصحاب المدارس المسرحية العالمين كالمخرجين : **ستانسلفسكي** Stanislavsky **وغروفيتش دانتشنكو** Nemirovitch Dantchenko وبالاخص **مايرهولد** Meyerhold وسوف لا أكلف نفسي بذل الجهد في شرح نظرياته وأسلوبه في المسرح لانني سألجأ الى أن اضع امام القراء تفسير هذا الاسلوب من قبل الكاتب نفسه حيث يقول : « اعتبر نفسي كاتباً اشتراكياً واقعياً وليس ذلك من ناحية الشكل والموضوع فحسب بل من ناحية الوجدان واليقين والنظرات الفلسفية والاقتصادية والاجتماعية للحياة . وانا اعتقد أن اكبر من يمثل هذا الاتجاه هو الفنان **بيكاسو** Picasso . فهو الذي يظن بل يجزم بأن في تطوير العالم بتطور الانسان . ويعلم أيضاً بان الفن ليس بضاعة للترفيه بل هو شيء من الحركة التطورية التي تثقف وتهذب وتكافح . وبالاضافة الى ذلك فهو يرى عالما من الواقع الايجابي خارجاً عن كياننا يخلقه الفنان من جديد داخل نفسه ثم يعيده الينا متطوراً . وهذا ما ابحث عن ايجاده في نفسي أنا الآخر » .

ثم يريد **ناظم حكمت** أن يسجل اعترافه بانه لم يستطع التوصل الى الغاية من الفن الكامل كما توصل اليها **شارلي شابلن** Charlie Chaplin فيقول :

« **شارلي شابلن** هو رجل القرن العشرين الذي يفهم من الصغار كما يفهم من الكبار وكما يفهم من الجماهير الغفيرة وجميع الشعوب وجميع الاجيال . وهو الرجل الذي يجمع جميع المتناقضات والذي يستطيع أن يمثل الفن الرفيع والفن الاستعراضي وهو واقعي **كبالزاك** Balzac ومحلل نفساني **كستاندال** Stendhal وفي آن واحد مهرج وشخصية على غاية على الاتزان. **فشارلو** Charlot هو خلاق مبدع » . ولا يفوت **ناظم حكمت** أن يعطي النصائح للجيل الناشيء من الكتاب فيقول :

« يجب أن يكون بين الكاتب وبين الحياة والانسان صلة وثيقة وأن يكون الاتصال كاملا بينه وبين الثقافة الحية للانسانية والثقافة التقليدية ايضاً . يجب أن يعرف الانسان وأن يدرس الكتب . ويجب أن يكون الكاتب فوق كل شيء شريفاً ـ وشريفاً بالنسبة الى نفسه قبل كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيء – وهذا هو الاساس والاصل . وان يثق بالانسان وسعادته . فبالاستطاعة ان نكون مع الحزن وان نرفه بهعن أنفسنا ولكن لا يحق لنا أن نكون متشائمين، فاذا كنا متشائمين وعبرنا عن ذلك في كتابتنا فقد نكون غير شرفاء أو نكون عديمي الثقة بالانسان والى كل واحد من هؤلاء نوجه القول : اذا لم يكن لديك الثقة بالانسان فاذهب لوحدك واقض حياتك في دير » .

لم يعد **ناظم حكمت** في عداد الاحياء ولكنه كما يقول الشاعر الفرنسي **أراجون** Aragon « هو الميت الحي . فقد هوى كما تهوى الشجرة العظيمة . »

٦ – هابيل وحواء :

كثيراً ما سئلت عن هذه المسرحية القصيرة التي الفتها والتي قدمت في العام الماضي في باريس دون أن تترجم الى العربية وربما كان أفضل جواب يفيد السائل عن هذه المسرحية هو نشر ترجمة لثلاثة مشاهد منها :

الفصل الاول . المشهد الخامس

الفتاة : على عيني عصابة من حديد سوداء جارحة

الفتى : لا ، ان عينيك خضراوان ، لها لون الدولارات ، انهما جيلتان

الفتاة : اعيناي دولارات ؟ كم ؟ عشرة ؟ مائة ؟ الف ؟

الفتى : خمسة ، اثنان ، واحد

الفتاة : اعطني عصابة من حديد سوداء جارحة

الفتى : ارمي عينيك للمناجذ (١) انهما عمياوان

الفتاة : خضراوان عيناي خضراوان

الفتى : لكنهما تبصران سواداً ، ان عينيك فاسدتان

الفتاة : الأرض سوداء

الفتى : سأقتل نفسي وسيجري دمي في الأرض فتغدو حمراء

الفتاة : اقتلني أنا أيضاً ان عيني الخضراوين ستحمران وعيون اخرى قد تغدو خضراء وهي ترى احمر دمائنا

الفصل الثاني . المشهد الثالث

الفتاة : حمداً لأنني لم أدعه يقتلني ، كان دمه أزرق . الأبله انه لم يدرك الفرق ، كان يعتقد أن الدم الذي يسيل هو دائماً أحمر حتى دم التضحيات اللا مجدية .

(١) مناجذ : جمع خلد .

الفصل الأول . المشهد السادس

البهلوان الأول : اشتريت « فيلا »

البهلوان الثاني : هذا رائع

» ١ : لكنها صغيرة جداً

» ٢ : هذا مؤسف

» ١ : لكن عندي مرآبا واسعا

» ٢ : هذا رائع

» ١ : لكنه واسع جدا

» ٢ : هذا مؤسف

» ١ : لكنني سأضع فيه طاولة بنج بنج

» ٢ : هذا رائع

» ١ : لكن ليس عندي مضارب

» ٢ : هذا مؤسف

» ١ : لكننا سنغدو نحن المضارب

» ٢ : هذا رائع

» ١ : لكن لن تكون لدينا كرات

» ٢ : هذا مؤسف

» ١ : ولكن العالم سيغدو كرتنا

» ٢ : هذا رائع

» ١ : ولكن من سيلعب بالمضارب والكرات ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاتجاهات الفنية

في تزيين المسرح العالمي

بقلم: فرانسوا زغروند خرندار

عقب عرض مسرحية الاستثناء والقاعدة ، تناول البعض الديكور ببعض النقد ، فنفى أحدهم وجود الديكور في المسرحية مدعيا انه لايمكن تسمية بضعة لوحـــات هزيلة على ستائر سوداء ديكورا ، وان هذا ليس بمسرح . ولكم أحب ان التقي بهؤلاء لكي اسألهم ماذا يعني المسرح بالنسبة لهم .

ولسوف يبدو من الغريب ان نبتدىء بالحديث عن ديكور المسرح ، منطلقين من جانبه السلبي .وفي الواقع ، ثمة سؤال يعترضنا قبل أي شيء ، هل الديكور ضروري ؟ ومـــا هو دوره ؟ ان **جوردن كريغ** Gordon Craig قد عدد منذ أكثر من خمسة عشر عاما الادوار الرئيسية للمسرح ، وقد وضع في المقام الاول **دور الممثل** . وفي المقام الثاني دور **الاضاءة** ثم **دور الصوت والديكور** الذي اطلق عليه **كريغ الحجم الصـــوتي والحجم الفراغي** .

---

* هذا المقال مكتوب بالفرنسية ، بالاصل ، ومترجم الى العربية .

ARCHIVE
http://ArchivebetaSakhrit.com

فلماذا وضع الديكور في هذه المرتبة المتواضعة ، في الوقت الذي يعتبر في سورية عاملا اساسيا في انجاح أو عدم انجاح العمل المسرحي ? يقال اننا نسعى الى المسرح كي لنتمتع بالالوان الزاهية وهذا خطأ .

وانا أعتقد انه لابد من العودة الى البدء كي نبحث عن تفسير للظاهرة المسرحية اولا ثم عن الديكور .. الاحتفالات التقليدية التي ينتقل فيها المراهقون الى مرحلة الشباب في الكونغو مثلا ، والتي تتم ضمن فسحات في الغابات ، حيث تتهيأ المشعوذات ساعات طويلة قبل الظهور ، يزين وجوههن ويرتدين الزينات التقليدية ، والموسيقيون يتهيأون ايضا ، ويرتعد المراهقون المرشحون للرجولة من القلق وهم ينتظرون لحظة ظهورهم امام اهل القرية الذين يتجمعون لكي يشاركوا في العرض . لاشك ان اول نظرة يلقيها القارىء على هذا العمل تدفعه كي يقول « ولكن هذا ليس بالمسرح ... ولما لاتكون الصلاة مسرحا اذن .. أجل لما لاتكون الصلاة كذلك .. ? ان الصلاة بالنسبة لجمهورها المؤمن هي اشبه بالاحتفال السحري أو بالمسرح الاغريقي . انها مثلها لها مكانها ومعناها العميق . ان زنجي الاحتفال في الكونغو ، يظهر مأساته الخاصة ويمثل قلق المجتمع الذي يحيط به . وهو بذلك يسعى الى اهمال عالمه الواقعي لكي ينتقل الى عالم آخر يتحرر فيه من مخاوف الواقع وآلامه بتظاهر يبدو فيها اكثر قوة وبروزا .

اما ممثل مسرح **الابيدور** Epidaure فانه يحمل معه جميع مساوىء المجتمع ويقدم نفسه الى الآلهـة كقربان ــ بشكل او آخر من اشكال المسرحية . والواقع ان كلا من **الزنجي في الكونغو والكاهن في الصلاة والممثل الاغريقي** ، يمثل دور الفدية (١) ولكن الفرق ، ان الاول الزنجي هو فدية قبيلته ، اما الثاني الكاهن فهو فدية المجموعة المسيحية في الكنيسة وهو يبحث عن حريته وحرية رعيته بممارسة تضحيات السيد المسيح ، اما الاخير وهو الممثل الاغريقي فيبقى فدية المشاهدين الاثينيين .

وامام هذه الاستعراضات الثلاثة ، نتساءل اين هو الديكور ?.. انه الفسحة الخالية (ضمن الغابة) فقط في الاحتفال الزنجي . وهو الحلبة الرملية المحاطة بمدرج خشبي . وفي الاصل فان المكان المتم هو محل الصلاة مكان حصين ليس لخلق جو من الصوفية بل للاختفاء من المطاردين كما هو الامر في **كاتاكومب روما** واقبية المنازل بعد الثورة الفرنسية .

ان ديكور المسرح الاول هو مجرد مكان منتخب حسب قابليته لاستقبال الجمهور حسب

---

(١) الكلمة ترجمة لـ Bouc — émissaire وتعني تيس او خروف الضحية ـ وكلمة تراجيديا من مصدر يوناني وتعني غناء هذا التيس .

مميزات الرؤية والسماع فيه . ومنذ ان كان التمثيل احتفالا سحريا ، فلقد حافظ مكان المسرحية على صفاته القدسية . واستقر في ذهن الجمهور ممـــا دفع الى الرمز اليه ، تماماً كما لو اراد الكونتوليون الانتقال الى مكان آخر ، فانهم في هذه الحالة مدعوون الى اعادة انشاء نفس الجو الذي عرفوه في منطقتهم ، فيوجدون الفسحات الهوائية في الغابة بنزع الاشجار او انهم يمدون الهضاب لهذا الغرض ، وبهـــذا ولدت اولى محاولات الديكور المسرحي التي يمكن تلخيص مبادئها بما يلي :

١ ـ مساعدة المراهقين على الظهور امام الجمهور في هذا (الحرم) لابراز عملهم المبدع.

٢ ـ يهيء المشتركين او الجمهور جواً سحرياً ملائماً للتجاوب مع الممثلين (المراهقين)

٣ ـ يؤكد العلاقات التي قامت بين الممثل والمشاهد (والتي يحققها المسرح الياباني بالجسر الذي يقيمه بين المسرح والصالة والذي يبلغ طوله خمسة عشر متراً) .

انطلاقا من هذه المبادىء الثلاثة ومن الاهمية الضئيلة المعطاة للديكور فانه ليس من الممكن الحد من اهمية مصمم الديكور الذي يتوجب عليه ان يجمع بين مؤهلات المخرج والممثل (كما تجمعت في روسيا مثلا عند **استانيسلافسكي وفاختانكوف** ، وعند **بوخت** في المانيا **وبورسلليه وبلانشون** في فرنسا) فكان على المصمم ان يطبق فكرة المؤلف المسرحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا فاننا عندما نستعرض تاريخ المذاهب المسرحية فانه يبدو من السهل ان نستعرض الحاقا لذلك تاريخ الديكور دون ان يكون في نيتنا ان نسيء اي واحد منها أثر بالاخر ومنحه قوامه ، ذلك ان الصفات المسيطرة في المسرح خلافا لاي فن آخر هي الحركة والطابع الزمني العارض.

وعلى ذلك فانه من المؤكد انه في عصرنا وفي العالم اجمع ، مع ان التجارب التي ابتدأت منذ بداية المسرح في حقل الديكور قد استعملت لاغراض بديعية او استقصائية ـ فان بناة المجال المسرحي اتجهوا نحو تنميط Stylisation العناصر او نحو تبسيطها . ولئن وجـــد بعض العمال الفنيين في المسرح الايطالي انفسهم امام عناصر ديكور المسرح الاغريقي ، فان تطور ذلك لم يكن مستقيما قط . لقد اخذ مسرح القرون الوسطى صفات مختلفة نظرا لانطلاقه نحو هدف مغاير تماما .

ان العصر الوسيط ،عصر السحرة والكنائس المزدهرة البيضاء المنتشر في انحاء اوربا بتسجيل مرحلة الشعوذة والدين في التاريخ المسرحي وكان اعضاء المسرح الذين ينتقون عرضاً من عمال الاصناف في المدينة هم على الغالب موسيقيون وعمال اكثر منهم مزينون . وكانوا يعمدون الى تغطية واجهة الكاتدرائية ، بعوارض من الخشب او بتقسيمات رمزية تبدو فيها بجلاء فقط منزل الناصري ومنزل الاسقف ،باب السماء والجحيم ـ الارض ، واحياناً البحر ...

وفي المانيا وفي البلاد الواطئة كانوا يستعملون الساحات المغلقة وفي اسبانيا كان يقطع الشارع ليصبح مسرحا او كان ذلك يتم في طريق غير نافذة ، كان يطلق عليها اسم (كورال) وكان الديكور امرا عرضيا . وتستعمل احيانا بيوت للتمثيل ، حيث يقف المتفرجون وراء نوافذ البيوت المجاورة . وفي انكلترا فان شكل المسرح في العصر الوسيط متأثر بجو اوروبا (ساحات الكنائس وميادين في ساحات السوق) ولقد انضم هذان الاسلوبان لكي يولدا مسرحا بريطانياً نموذجياً هو (**المسرح الاليزابيثي**) .

ويطلق الانكليز عند حديثهم عن المكان المسرحي الاليزابيثي عبارة **«هذه الـ O الخشبية»** وتتجمع المنازل الخشبية المخصصة للمآسي الترتيلية في **مجمع** Mansion أو بيت موحد وهو مؤلف من طابق أو طابقين، ويشغل صدر ساحة دائرية مغلقة . وفي الطابق الارضي تعد منصة من الخشب بارزة نحو جمهور صحن المسرح الذي يقف متفرجاً وهو يشرب ويمرح . ويتوزع باقي المتفرجين في صفوف المقاصير الثلاثة القائمة فوق بعضها البعض متممة التشكيل الدائري .

ويختلف الديكور حسب الموضوعات المقدمة الا انه يبقى مقتصرا على ستارة أو على مقعد يوضع في مقدمة منصة المسرح .

ويتم تغيير الامكنة بالاشارة الى ذلك بواسطة لافتة يكتب عليها مثلا : (غرفة الملك ، أو بلاد اليونان او غير ذلك) ويحمل اللافتة احد لخدمة المسرح .

وكان الممثلون يقومون بأدوارهم في وسط المنصة أو على اطراف الجمع الخشبي . وفي نفس العصر ، أي حوالي عام ١٥٠٠ تشكلت في ايطاليا حركة مسرحية معارضة فلقد دخلت فكرة **الايهام** الى هذا الفن ، واختفت اللوحات المدهونة بالالوان والتي تتضمن صورة الستائر والاعمدة من المجمعات . ولقد ابتكر الايطاليون المنظور المسرحي وذلك عن طريق اللوحات الملونة والتي كانت تنصب من جهات ثلاثة مفتوحة على الجمهور والتي حملت دائماً اسم (المشهد الايطالي) .

ولقد استوعب Serlio وهو احد مؤسسي المشهد الايطالي دور فن العمارة في التحضير المسرحي وابتكر ثلاثة انواع من الديكور .

الاول الديكور المأساوي

الثاني الديكور الاسطوري

الثالث الديكور الهزلي

ولقد امتدت من ايطاليا ونحو جميع انحاء اوربا حركة Comedia dell arte وبالرغم من اهميتها من حيث الاخراج والتمثيل ، فليس محل عرض ذلك هنا ونحن نتحدث عن الديكور ، ذلك لان الطابع الاساسي لهذه الحركة ، هو التمثيل على خشبة عارية من التزيين .

والقرن السابع عشر هو بداية ظهور المشهد الايطالي في عصره الكلاسيكي بفرنسا ، ولم تنقطع الكوميديا الايطالية المشهدية (Dell arte) التي كانت تتنقل في انحاء اوربة عن جميع الاعمال المشهدية في أوربة ، غير انها استقرت اخيرا في فرنسا .

وهكذا فان الممثلين (المهرجين) المتنقلين انتهوا الى ايجاد مأوى في احدى الصالات المسرحية وثبتوا فيها ديكوراتهم التي فقدت بذلك طابعها الارتجالي التي امتازت به في مراحل تنقلاتها . وعلى اثر استقرار فرقة كوميديا في فرنسا انتقل المسرح من ساحة المنصات وساحات الكنائس الى الصالات المغلقة البورجوازية التي اصبحت فيما بعد تستقبل مسرحيات موليير ، بينما كان كل من **راسين وكورني** Racine , Cornaeille يقدمان مسرحياتهما التراجيدية في بعض صالات القصور القديمة بين اعمدة ذات خلفية واقعية .

وكان الايطاليون الذين اصبحوا يملكون مشاهد متعددة يشعرون بالحاجة الى تغيير سريع في الديكور . فلقد ابتكروا طريقة الـ Telari وهي عبارة عن اعمدة مثلثية ذات ثلاثة اطراف مرسومة ، يدورها حول محورها عمال المسرح .

على ان الاوبرا في اوربة التي قامت على الايهام والتي تطلبت من اجل ذلك آلات ضخمة ومعقدة ، نقلت شيئاً فشيئاً جميع مقومات الديكور الكلاسي الى عناصر مشهدية متعددة استعيرت بدون تمييز من جميع العصور الماضية . وبقي ذلك حتى نهاية القرن السابع عشر في فرنسا وايطاليا حيث ظهر العصر الباروكي في الفن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان الديكور الباروكي شأنه شأن فن العمارة يقوم على خشبات نافرة او حنيات واقعية او مبتكرة تتقدم نحو الجمهور وذلك عكس الديكور وفن العمارة .

على ان العمارة الباروكية اذ حفظت على مر السنين اهميتها فان الديكور الباروكي كان على العكس يحمل في ذاته عوامل متضاربة . انه يؤلف في الواقع من جميع العناصر التي تساعد على بروزه نحو الجمهور على انه في الوقت ذاته محصور في علبة المسرح الايطالي . بالاضافة الى ان كثرة التفاصيل في الديكور كانت تقضي على اداء الممثل ، ومن حسن الحظ فان الجواليين وممثلي الساحات العامة في هولاندا والمانيا وبلجيكا في ذلك العصر قد ضاعفوا من نشاطهم بسبب النشاط التجاري في تلك الدول الثلاثة . وكانت برامجهم تتضمن قطعا هزلية مستوحاة احيانا من الكوميديا الايطالية ، ومن الاساطير المحورة دراميا او من النقد الهجائي الموجه الى بعض الامراء او بعض الحكومات ، وهؤلاء هم الذين سيمزجون فيما بعد مع الفرق الرسمية وسيطبعونها بطابع الواقعية في اللباس والتمثيل والديكور .

وفي القرن الثامن عشر ظهرت في فرنسا وانكلترا حركة مسرحية درامية جديدة هي المسرح

البورجوازي وبذلك امتلأت مساحات المشهد بالاثاث وبألوان السجاد النفيس المتأثر بالديكور الباروكي وبقي اللباس على وضعه بعيد عن مطابقة الواقع التاريخي كذلك اسم ملامح الشخصيات . وبما ان الانارة كانت تعتمد على الشموع ، فقد كان من الواجب اختيار مسرحيات هـــامة كي يتجاوب الجمهور مع المسرحية .

غير ان هذه المسرحيات كانت قليلة باستثناء انكلترا حيث نجح هذا المسرح نجاحا واسعا . وفي ذاك العصر ، قد يكون رجال الفكر هم فلاسفة ولكنهم رجال مسرح . انهم يتمتعون بوقت واحد بذوق البساطة الريفية وبذوق القديم والضخامة .

والديكور الذي كان يمثل الغابات والحقول واحيانا الممثلين المكتسين بالريش الناعم يتجولون بين اعمدة اغريقية مغطاة بالنباتات المزهره .

وبعد الثورة اصبح المسرح في فرنسا وسيلة من وسائل الدعاية السياسية ؛ اذ اصبح على الفن ان يخدم « الفضيلة والحرية » وجميع المسرحيات المأساوية التي قدمت في هذا العصر كانت مقدمة **للحركة الرومانسية** .. وابتداء من هذا الوقت ابتدأت الحياة المسرحية تتجاوز حدود ارتباطها بالمؤلف والممثل فقط لكي يشارك بها المصورون والمزينون وخاصة المخرج . وحوالي عام ١٨٢٠ تطور المنظور المشهدي بفضل تجارب داغير Daguerre فلقد انتقل من المشهد ذي الاطراف الثلاثة الى المشهد البانورامي وبذلك امتد عرض المسرح .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعض المؤلفين كانوا يخططون بأنفسهم المشاهد كما هو اسم **فيكتور هوغو** الذي كان يصنع نماذج لديكورات مسرحياته . وكان **غوته** في المانيا يتابع ويوجه اخراج مسرحياته(١)، ولقد ظهر التقدم الفني (كالانارة بالغاز) في المسارح ، وجعل الرقص والاوبرا والملابس ابعد عن مضايقة الممثل واقرب الى مساعدته .

ومنذ عام ١٨٤٠ فقد ابتكر في انكلترا اسلوب مشهدي شكسبيري جديد اعتمد على الغاء الكواليس الجانبية وعلى اضافة مسرح ثانوي في صدر المسرح الاصلي . في المانيا (١٨٢٦ — ١٩١٤) قام **دوق ساكس ميننكن** Duc de Saxe - Meiningen بجولة حـــول اوروبة مع فرقته التي اصبحت شهيرة فيما بعد . وكانت مبادؤه تقوم على اصلاح الكلاسية وهي :

---

(١) من الضروري الاشارة الى ان العصر الكلاسي الالماني مرافق للعصر الرومانسي الفرنسي

١ ـ اغناء المشهد بالاخراج { : ـــ عدد كبير من الممثلين
: ـــ قابلة لاول مرة للانشاء الجماعي

٢ ـ الاهــتمام بالديكور { : ـــ المنصات
: ـــ ذي فتحة بانورامية
: ـــ الاعتناء بالتفاصيل

٣ ـ تطــوير المــلابس { : ـــ المطابقة التاريخية
: ـــ غنى الالوان
: ـــ غزارة القطع الاضافية . (الاكسوار)

وكانت كل عملية اخراج هي بمثابة تجربة للذوق، فقد كان يقول كيف (سيفيد الديكور ممثلي).

اندره انطوان ١٨٥٧ - ١٩٤٣

في فرنسا اكتشف اندره انطوان ، المسرح الطبيعي ، مبتدءاً من صورة الحياة ذاتها ولاول مرة في تاريخ المسرح ، فلقد ارتبط انطوان باهمية ابراز شخصية الممثل .

اما عناصر المشهد فانها ذاتها الاشياء الاستعمالية العادية حيث توضع بنفس الطريقة المألوفة. ويتوجب في هذا المسرح ان تتطابق الملابس تماما مع طراز المرحلة التاريخية للمسرحية ، حتى انــه يتوجب ان يغسل الممثلون ايديهم بالماء الحقيقي وان يستعملوا عطورا حقيقية .

وفيما يتعلق بتكوين المسرح ، ابتكر انطوان اسلوب الديكور المصمم على ألواح متلاصقة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح المعاصر :

يمكننا ان نعتبر المسرح المعاصر واحدا في سويسرا وروسيا وانكلترا بما اوجده من انقلاب في الحياة المسرحية ، ولقد تم تحقيقه بواسطة ثلاثة من الفنين المسرحيين .

الاول روسي وهو ستانيسلافسكي ، ممثل ومخرج ومؤلف ومصمم ديكور .

الثاني سويسري وهو ادولف آبيا ، وهو مهندس معمار ومصمم ديكور .

والثالث انكليزي غوردن غريغ ، ممثل ومخرج ونقاش ومصمم ديكور .

ستانيسلافسكي ١٨٦٣ — ١٩٣٨

لقد افتتح ستانيسلافسكي مدرسة للفن المسرحي كي يتمكن من مساعدة الممثلين . ولقد حقق اصلاحات عديدة ، اصبحت منذ زمن طويل اسس المسرح الحديث . فلقد ابطل اللوحة المصورة . ولم يعد الممثل يراها ابدا بل لم تعد مفيدة له . واقام تزيينا ذا ابعاد ثلاثة ، مستفيدا من الارتفاع المختلف. وادخل في الديكور جميع التفاصيل الضرورية للممثل والتي تتلاءم مع شخصيته وذلك بعد دراسة دقيقة لنص المسرحية ، وبعد تمارين احتياطية ليحقق الليونة الجسدية والذهنية .

ليس من الضروري ان يتضمن الديكور اي انحناء كي يتعارض بذلك مع الجسم الانساني. والمكان يجب ان يقدم مقاومة .

جـ - جعل المكان مسرحياً .

الخطوط والاحجام هي بوقت واحد - معبرة - وذات وظيفة .

د - العلاقة بين الممثل والوسط التزييني وذلك عن طريق جعل التمثيلية داخلية وان يتجرد الممثل من الديكور اي ان يقترب من المشاهد .

هـ - تصنيف المساحات المشهدية .

٣ - الانارة :

آ - انارة عامة لتكشف عن الديكور

ب - انارة فعالة - لتحديد الظل - عامل ترابط بين الممثل والديكور

ج - انارة تزيينية (كما في الغابة المسرحية - دون جوان - التي اخرجها فيلار)

د - استعمال الانارة للديكورات المعروضة بواسطة آلة عرض .

هـ - انارة لتفسير تغيرات الاشخاص النفسية .

٤ - الالوان : ليست عناصر زخرفة بل الوان كتل ومساحات .

١ - الوان مادة } وفي الحالتين يكون الضوء حياً .
٢ - لون ضوء }

لم يبتكر آبيا ابدا اسلوب الديكور المشهدي بل كان نقطة انطلاق هامة لمسرح اليوم لقد تخلص من المحاكاة ومن مبادىء الايهام - واعطى المسرح مفهوما ايقاعيا . وكان له تأثير هام في ثلاثة نواح رئيسية تطورت بصورة متوازية .

آبيا { في فرانسا عن طريق كوبو اسلوب وظيفي
في المانيا اسلوب تعبيري
في روسيا عن طريق مايرهولد اسلوب انشائي

جاك كوبو (١٨٧٩ - ١٩٤٩)

اديب دخل عالم المسرح لانه لم يكن مرتاحاً لوضع المسرح الذي كان عليه . وقد كان يقول « انني اناضل ضد الطبيعية والواقعية التي كانت منتشرة حينذاك في فرنسا ، ولقد كان يهتم مثل آبيا بالناحية الوظيفية في تكوين المشهد » وكان طموحه يتجه « الى نقل النص بأمانة وبتواضع » . ان الممثل مكلف بعمل هام جدا . والديكور الذي اختفى احياناً بصورة كلية ، استعيض عنه بستائر سوداء . ولقد سجلت هذه المرحلة خطوة في مجال تطور البناء المشهدي في فرنسا .

ماكس رينهارت (١٨٧٣ — ١٩٤٣)

ماكس رينهارت (١٨٧٣ — ١٩٤٣) . وهو نمساوي الاصل ولكنه تأثر دائماً بالمسرح في برلين وفي فينا ، ابتدأ حياته ممثلاً في فرقة اوتوبرام عميد الطبيعيين . ثم انفصل عن مخرجه عام ١٩٠٣ وتأثر بآبيا آخـذاً عنه الافادة من دينامية استعمال الاضاءة والمكان ولقد ابتكر طريقة في اخراجه يسيطر فيها التضاد الضوئي بفضل خلفيات سمراء — تستقل عنها الوان الملابس . ومن هنا اتت العبارة التي للصقت به (يعمل كرامبرانت) .

وفي عام ١٩٠٥ اصبح مديراً لمسرح (دويتش تياتر) وقد توج عمله بالافادة من التقدم الصناعي فأوجد المشهد الدائر . لقد اصبح يقدم مسرحياته في مشهد مليء بالاجواء . ولقد حاول جهده أن يجعل من المشاهد ممثـلاً ، وذلك عن طريق حذف الاطار المادي للمشهد مستعيناً ببعض اوضاع (السيرك) و (مشهد الظلالة) .

ولم ينقطع رينهارت عن تفضيل الاعمال التي تسمح له بأكبر قدر ممكن استعمال الاشكال المسطحة للادراج والاثارات والتصوير ، وخاصة المشاهد الشعبية التي تتضمن عملاً جماعياً واسعاً . ومن ابرز مصممي الديكور الذين كان يعتمد عليهم ، كارل والزر ، الفردرولر ، ارنست ستيرن .

فيسفولد ميرهولد (١٨٧٣ — ١٩٣٨) .

دخل ميرهولد في فرقة هواة ستانيسلافسكي منذ عام ١٨٩٧ . ومن الممكن اعتبار هذا التاريخ بداية لانقياده الى تعاليم استاذه عندما يقول :

« ان عدم الارتياح الناتج عن المعارف الكبيرة يقود احياناً الى البحث من اجل البحث فقط ، ولكن مع قلب الحياة دائماً ، الى نظرية »

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتأثر ميرهولد بآبيا وغريغ ثم لم يلبث ان عارض ستانيسلافسكي في مسرحية (الفجر) لفرهارن Verhaeren وهو مشهد افتتح به المسرح الاول للاتحاد السوفييتي . وفيه الفن ستاثر المشهد ، وخشبة المسرح ، والديكور ، وذلك لكي يزيد من ارتباط الممثل بالمشاهدين . تبعاً لنظريات غوردن غريغ حول الممثل وحول الدمية في مسرح العرائس ، فانه لجأ الى الرمزية المتناهية ولم يعتمد مطلقاً على الخصائص الفرديـة الممثل ، على عكس ستانيسلافسكي ، ففي الاسلوب المسمى « انشائي Constructiviste » ، فان الممثلين يقومون بادوارهم متأزرهم الرقاء امام ديكور آلي او خشبي .

ولقد اعلن ميرهولد مع الكاتب مياكوفسكي ، الحرب على الاشكال الادبية القديمة ، ولقد وصل ميرهولد في الاخراج والتمثيل الى تقنية كاملة لم يبلغها سواه . وعنده ان اعادة تركيب المسرح تتحقق بفضل اللعب المحض .

في أعدادنا القادمة ننشر بقية البحث

المسرح والسينما

بقلم: صلاح الدهني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح في صورته المبسطة ، تتابع منظم لمشاهد حركية وكلامية مهيأة متسقة يشترك في أدائها في مكان محدد مجموعة أشخاص. وقد كانت مجموعة الاشخاص هـذه دينية في الأصل قبل آلاف السنين ، فتطورت مع تعاقب الدهور حتى باتت في الأيام التاليات مجموعة ممثلين مختارين لا علاقـة لهم بالديانة ، وبات المسرح مشهدية علمانية بحتة ، إن صح التعبير .

وعندما طور العلماء عند نهاية القرن الفائت أجهزة التصوير الفوتوغرافي وقرنوها بأجهزة أخرى تعرض الصور على مساحات مسطحة ، استوى بين أيديهم فن جديد هو فن السينما . وقد حدث الالتباس بين المسرح والسينما منذ البداية عندما ظهر أن الفنين يستخدمان الأشخاص في التوجه الى الجماهير لغايات التسلية والامتاع ونقل الافكار . وازداد هذا الالتباس حدة عندما تسلط فن السينما الوليد على التراث المسرحي التالد والجديد ، فأعمل فيه سلباً ونهباً ، وأغرى رجال المسرح ونساءه من على أيديهم وبمواهبهم ترتفع راياته ويعلو شأنه ، وفي مقدمة الموكب من هؤلاء المشاهير سارت « سارة برنار » الربانية . حتى لقد ظن الناس ان السينما جاءت تكمل المسرح ، أو أنها لن ينقضي عليها حين من الدهر حتى تدفعه الى زوايا النسيان وتحتل مكانته في تباه وافتخار .

على أنه سريعاً ما عادت الأمور الى نصابها فيما بعد . فقد تمكنت السينما على أيدي موهوبين عباقرة من أمثال الفرنسي جورج مليس والأمريكي غريفيث والانكليزي شارلي شابلن ، وآخرين من ايطاليا والمانيا ، تمكنت من أن تجد طريقها الخاصة بها ، واكتشفت ألف باء فنها ، وكل مايثبت بقاءها واستقلالها . ومع بلوغها سن الرشد أصبحت شيئاً آخر غير فن المسرح إطلاقاً ، بل لقد أضحت تقترن بفنون أخرى أكثر مما تشبه بالمسرح .

والحقيقة هي أنه ليس بين السينما والمسرح من صلات القربى ، اكثر مما بين السينما وفن الرواية على سبيل المثال . فليسماها بالفنين التوأمين . واذا كان يقارب بينها أنها يستعينان بالممثل ، فما ذاك إلا بالسبب السطحي في تبرير التماثل .

واذا كان التشابه في الحق كبيراً بين هاتين الصيغتين (المسرح والسينما) ، فانه لن يفوق بحال من الأحوال مابين السينما والرواية من تشابه . ان السينما

ليست في كل دقائقها وصفاتها فناً دراميًا فحسب ، فهي تشبه في ذلك الرقص والموسيقا . بل ان نسبة ما فيها من الدرامية لا تفوق نسبة ما في الرواية من درامية . إذ من منا ينكر مقدار ما في روايات دوستويفسكي أو بلزاك أو همنغواي أو شتاينبك من روح درامية؟ وكذلك لماذا كانت بعض القطع المسرحية الرائعة تنقلب الى أفلام رديئة على نحو مستمر تقريباً ؟ ذاك ان وسيلة التعبير ليست واحدة في الفنين . لنأخذ على سبيل المثال مسرحيات راسين وكورني وكالديرون ، ان أياً منها لم تنجح في خلق فيلم سينمائي كبير حتى يومنا هذا . بل حتى شكسبير العظيم لم يسلم من التشويه والافقار عندما اقتبس للسينما . لماذا ؟ لأن أداة التعبير الأولى في المسرح هي النص (تضاف اليه الحركة ، والمواقف ، والتقلبات الدرامية) ، في حين أن النص في السينما لا يلعب الدور ذاته ، بل تتغلب عليه الصورة ، وتتسلط .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذا كانت للسينما ، أكثر مما للمسرح أو لأي فن آخر ، صلات وثيقة بالفنون التشكيلية كبيرها وصغيرها (كالتصوير والنحت والتصوير الفوتوغرافي). وبسبب من ذلك ، فالايقاع يختلف ، مثلما يختلف في الرواية . إذ ما هو الشيء الذي يميز الرواية ؟ إنها الصورة التي يبعثها النص في الخاطر ، ولا تمثل أمام النظر ، لكنها تظل مع ذلك غالبة ، ماثلة طوال التلاوة .

ما الذي نعنيه « بالصورة » ؟ انها المشاركة في الشيء عن طريق النظر : فهي في السينما المشاهدة الفوتوغرافية ، وفي الرواية المشاهدة التصورية Figurative ، وفي المسرح المشاهدة التخيلية imaginative لحركة ما — هكذا قسم المسرحي الفرنسي الشهير « شارل دولان » الصورة في الفنون الثلاثة .

لنذهب الى أبعد مما ذهبنا اليه حتى الآن في بحثنا عن ماهية التعبير في المسرح والسينما .

ان الممثل أداة أساسية في التعبير على المسرح ، وهو أداة رئيسية فقط في التعبير على الشاشة .

ففي المسرح ، يتحمل الممثل وحده عبء مجابهة الجمهور . لذلك فان حسن اختياره أمر أساسي في مواجهة الجمهور ، ويجب أن يملك ناصية المهنة فيتمتع بمقدرة صوتية كافية يدعمها إلقاء درامي سليم ، وطريقة في أداء الجمل ، وايقاع في الأداء .

ولكن بمقدار ما يقترب الممثل الأصيل من هذه الحقيقة المسرحية وبمقدار ما يخلص لها ، فانه يبتعد عن الحقيقة السينمائية . وهذا لا يعني بالطبع أنه في سبيل أن يحسن المرء التمثيل في السينما يجب أن يخلو من موهبة التمثيل وصنعته . بل اننا نشير ببساطة الى أن وسائل التعبير مختلفة ولا يجمع فيما بينها سوى وجود الموهبة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فعلى ممثل المسرح عندما يتكلم أن يبرز كيان الصورة ، وعليه في ايقاع نطقه أن يدع للناظر مهلة زمنية تفي بغرض تمثّل ما ينطق به واعادة صوغه في مخيلته . في حين أن ممثل السينما ليس سوى جزء من الصورة ، قد انجرف في مجراها . وتلكما حالتان متباعدتان الى حد التنافر ، تتطلبان في التمثيل وفي الأداء طرائق شبه متضاربة . فالالقاء عند ممثل المسرح يجب أن يتسم بالدقة وبالنقاء (دونما لفت للنظر بالطبع) ، في حين ان الالقاء ذاته في السينما ، يصبح مملاً ، غير طبيعي ، ومثيراً للغيظ . فاذا عكسنا الآية ، فجعلنا

ممثلاً ربى موهبته في السينما يمثل في المسرح ، فانه سريعاً ما يلاحظ بأنه يستحيل عليه أن يسمو الى متطلبات المسرح . وهذا ماتثبته أية نظرة عاجلة نلقيها على ممثلي السينما في مصر ممن حاولوا اقتحام دور المسرح فباءوا بالفشل ، اللهم إلا في القطع البسيطة . ولا ينطبق ذلك على ممثلي السينما في مصر وحدها بالطبع ، بل ينطبق عليهم في كل موضع آخر أيضاً .

النظارة في الفنين

عندما يتخذ أحدنا مكانه في السينما ، ويبدأ العرض ، فانه يرى وجه الممثل مصوراً على الشاشة .. يراه على نحو مباشر ، واضح ، بحجم معين وتعبير معين ، على النحو الذي يقدمه له الفيلم ، وخلال مدة محددة محسوبة . وإن امتزاج هـــذه العوامل جميعها يؤثر في الناظر التأثير الدرامي المطلوب . فاذا انتقل أحدنا الى المسرح ، لاحظ بأن الصورة التي يقدمها الممثل له ، مكبرة تكبيراً قصد بـه مساعدة الناظر على فهم الصورة خلال الالقاء والحركة ، كما قصد خلال مدة معينة فرض الصورة على مخيلته . وهذه الصورة تقدّم اليه عن طريق السمع بالدرجة الاولى لا عن سبيل النظر والرؤية . ومن هنا ، نجم البطء الضروري في تمثيل الممثلين ، ووُجدت العوامل الخطابية اللازمة ، هذان الأمران اللذان تنجم عنها بالضرورة فوارق في الحوار ذاته .

إن هذا الجهد الذي يُطلب من مشاهد المسرح ومن قارىء الرواية قد بذل مسبقاً خلال تصوير الفيلم ، فلا حاجة الى تباطؤ متعمد لصالح مُشاهد السينما . ولذا كانت السينما فناً جماهيرياً أكثر من المسرح . ولعـــل كثيرين منا قد لاحظوا خلال ارتيادهم المسرح – وهو جديد عندنا – مصطحبين معهم من معارفهم أو أقربائهم اشخاصاً ممن اعتادوا ارتياد السينما ، كم يبـذل هؤلاء

من جهد في المسرح لم يعتادوه في السينما . وهـذا يجب ألا يعني بأن المتفرج المثقف الحصيف لن يجد في السينما غـذاء لذهنه وروحه ، ولا أن السينما فن وضيـع في اساسه . فكل ما هنالك أن السينما فن آخر يوفر المتعة بالصورة ، وبما يراه المرء ، دونما بحث عمـــا هو أبعد من ذلك . ولذا كانت السينما تمثل انتصار الواقع .

عامل الزمن

ثمة اذن اختلاف في الايقاع الزمني يميز السينما عن المسرح . وهــذا الاختلاف قد يلعب أحياناً لصالح هذا أو صالح تلك . فمن المفكرين من يعتقد بأن المسرح بسبب من حواره الوافر ومن بطئه ووجود الممثـــل الحي فيه ، أقدر على التعبير عن العواطف المعقدة والأفكار الدقيقة ، بينما السينما أقدر على التعبير عن المشاعر المحسوسة وكل مـا تعجز الكلمات عن ذكره . فهي لذلك أقرب ماتكون في هذا المضمار الى الموسيقا . ومن هنا نتبين كم ذا في السينما من نبالة وامكانات . بل ان المسألة أكثر من مجرد النبالة . فالايقاع السينمائي السريع قد حطم قوانين الزمن بالنسبة للفنون الأخرى كافة ، وأثر بسبب من ذلك تأثيراً حميداً في الفنون الحديثة الاخرى ، وبعث فيها تياراً من الحيوية جديداً.

كما أن تلاعب السينما بالزمن حسبما تحب وتشتهي ، قد كان له دوي بالغ التأثير . فالانتقال بسهولة ويسر من الحاضر الى الماضي ، والمرور بالطفل بمقدار طرفة عين الى اليفاعة أو الرجولة ، كل ذلك قد أفاد السينما في سرعة الايقاع ، مثلما أفادت منه تيارات أدبية وفكرية حديثة متعددة . ففي ميدان الرواية يُذكر اسم دوس باسوس وفولكنر كلما جيء على ذكر تأثير السينما في الأدب ، وهنالك دراسات عميقة حصيفة حول هذا التأثير في الصيغة وفي الأبعاد الفكرية . وفي

ميدان المسرحية ، لا أظن إلا أن الجمهور المثقف في دمشق ماتزال ماثلةفي ذهنه ذكرى مسرحية تنيسي وليامز : « هواية الحيوانات الزجاجية » ، التي قدمتها فرقة المسرح القومي منذ عهد قريب على مسرح القباني في دمشق . فالى جانب التأثير الشكلي للسينما في طريقة الاخراج وتوجيه الأنوار وتركيزهـا على شخص دون آخر حسب أهميته الدرامية في التسلسل الروائي ، بدا تأثير السينما كذلك في طريقة كتابة المسرحية وخطها العام وطريقة التذكر . كما أنني مـــا أزال أذكر كم ذا صعقت وأنا أشاهد في باريس فرقة مادلين رينو وجان لوي بارو عندما قدمت رواية كافكا الشهيرة « القضية » ، حيث كان التأثير السينمائي أقوى وأشد بروزاً ، بسبب الامكانات التكنيكية الهائلة التي توفرت للاخراج ، وفي جملتها المسرح الدوار ، الذي كان يسمح بتغيير الديكور في مدى ثوان معدودات على نحو يكاد يضاهي سرعة السينما في الانتقال في الزمان والمكان .

على أن عامل الزمن يظل بارزاً أشد مـا يكون في فن السينما ذاته . فانقضاء ثانية أو ثوان على نحو مما في الفيلم ، يشعر معه النظارة بثقـل الوقت بصورة لاتطاق . ذاك أن الزمن في السينما لا يحسب بتتبع عقارب الساعة ، بل حسب ضربات الفؤاد ، واهتياجات النفس ، وارتعاشات الجسد .

عمل جماعي

ومن أوجه التقريب بين السينما والمسرح أنهما نتاجا عمل مشترك جماعي تشارك فيه اختصاصات ومجهودات عدة .

فثمة في المسرح المؤلف ، والمخرج ، والممثلون ، ومبتكر الديكور ، وأحياناً الموسيقي ، عندما يحتاج الأمر الى الدعم الموسيقي ، ويضـــاف الى هؤلاء المساعدون المهنيون من كهربائيين واداريين وعمـــال . لكن علينا أن

نشير بأن أية قطعة مسرحية ذات قيمة مؤكدة ، قد أسيء استقبالها في بداية الأمر من قبل الجمهور ، بسبب سوء في توزيع الأدوار ، يمكن أن تنجح اكبر نجاح بعد سنين . وتظل خلال فترة الصمت تلك بالنسبة لقارئها قطعة قيمة جيدة .

أما في السينما ، فان فيلماً رديئاً منذ البداية ، لايمكن أن تقوم له قائمة فيما بعد . واذا كان أي نقص في الديكور أو في الانارة ، لا يشير مشكلة كبيرة في المسرح عندما تعتمد المسرحية على مؤلف قوي وممثل بارع ، فان أي نقص في الفيلم جدير بأن يسيء اساءة بالغة الى قيمته . وليس منا من يتصور مثلا بأن يكون تصوير الفيلم رديئاً ، ويكون الفيلم ذاته ناجحاً رغم ذلك .

ان العمل الجماعي المشترك في السينما اذن مهم للغاية ، لأنه ما ان يستكمل العمل الجماعي مهامه وأغراضه ، حتى يُثَبَّت العمل الفني — الفيلم — الذي نجم عنه في صيغة ثابتة نهائية لاتحويل بعدها ولا تغيير ولا تعديل .

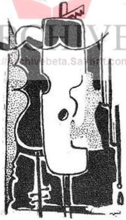
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأخيراً ..

وأخيراً ، فهنالك صراع مؤكد مابين السينما والمسرح لا معدى عن ذكره . ويتجلى هذا الصراع في البلاد التي نشأت فيها حركة سينمائية جديدة أضيفت الى الحركة المسرحية القائمة . فلا بد إذ ذاك ، وفي المرحلة التي لم تختط فيها الحدود بين الفنين ، من وقوع تصادم وتصارع ينتهي دوماً لصالح السينما . ومثال ذلك ما وقع للمسرح المصري في السنوات الخمس عشرة الفائتة ، عندما كادت السينما أن تقضي عليه نهائياً . فهاجرت الكثرة من ممثليه الى السينما ، واغلقت ابواب المسارح القائمة الواحد بعد الآخر ، بل قد انقلب بعضها الى دور للسينما ، وما هو أتعس من ذلك كله

أن حركة التأليف للمسرح كادت تموت نهائيا . ولم يعـد التوازن الى نصابه المعقول إلا في السنتين الأخيرتين عندما تولت الدولة تحديد الحدود بين الفنين ، وأخذت على عاتقها رعايتها على حد سواء . وهذا بالذات مافعلته وزارة الثقافة السورية عندما أوجدت فرقة المسرح القومي من جهة ، وأوجدت للسينما كياناً مادياً متيناً باحداثها المؤسسة العامة للسينما من جهة أخرى .

ان ايجاد التوازن فيما بين المسرح والسينما لا يمكن الا أن يعود عليهما كليهما بالخير الوفير .



ذروة البناء الدرامي

بقلم: وليد مدفعي

الفن المسرحي قديم في جعبة الانسان مذ كان عراف المعبد في البدء طبيبا، وكان في البدء فيلسوفا، ثم صار ممثلا ومؤلفاً مسرحياً.

وهذا الفن في تطوره مع تطور انماط الحياة، وفي امتداده مع اقتناص الفكر للمعتقدات، قد اتخذ تشكيلات كثيرة حتى توصل الى خصائصه.

ومنذ قيام المسرحية كفن متكامل وهي ملتصقة بالتقويم الزمني، فالتقويم الزمني جزء من الاعلان، وهو محط احداق الجمهور في انتظار العرض الاول او العرض الاخير.

المسرحية والاعلان والتقويم، اشياء لازبة يومية في اكثر تقاويم العالم فيما عدا التقويم العربي الذي ظل مرتبطاً بمواعيد الطقوس الدينية الرسمية دون تطوير، رافضاً سحر المسرح ذلك العالم الملون الباهر الاضواء.

لست في صدد التحدث عن تاريخ المسرحية إلا لأبين بان المناقشات التي ستجري في لغتنا اليوم عن هذا الفن ، ليست إلا بغائية لاصوات الابجديات الاخر ، التي كتبت في مجال المسرح احكاما ، هي خلاصة تجارب السيقان التي تقصفت من طول الوقوف والرقص على خشبة المسرح ، وهي خلاصة تجارب المعاناة الحقيقية بالالم والعرق والتعب والشقاء ، والتحدي والتمرد وقد سهدت فيها العيون وبحت الاصوات ، وانهارت الاعصاب حتى الموت في ذلك المحراب العظيم .

ولم اورد هذه الاسطر القليلة عن تاريخ المسرحية إلا لأوجز في رفع البرقع عن عنوان مقالي ، فليس القصد من عنوان مقالي « ذروة البنـــاء الدرامي » سوى طعنـة العراف للذبيحة المسجاة في المعبد في المسرحيـــة الاولى التي لم تكن تعرف نفسها ، والعراف الذي لم يكن يعرف في نفسه موهبة التمثيل ، ولم يكن يعلم كلما عقد في اجراء الطقوس بانه مؤلف مسرحي قدير .

الطعنة النجلاء .. في صدر البطل ، بقيت تختلس عبرات المتفرجين في تطور المسرح ، وفي هذه الطعنة الشيء الكثير من غبار التاريخ ، وهي عماد التأليف المسرحي لحقبة طويلة من الزمن لخلق ذروة البناء الدرامي .

ومهما كان موضوع الطعنة ، فالضحية هي ذاتها منذ اقدم العصور ، ضحية الصراع بين القوى الشريرة والقوى الخيرة ، وتظل الضحية ذاتها حتى ولو تناولت الطعنـــة صدر روميو في مدفن حبيبته جولييت ، وقامت اثر ذلك جولييت لتكمل مأساة الضحيـــة فتستعير النصل وتغمده في قلبها .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعريف الذروة الدرامية

رفعت البرقع عن العنوان ، واوجزت فوق حد الطاقة لتوضيح مدار البحث ، ولكني اخشى اما وقفت عند هذا الحد ، ان تبدو الطعنة وحدها وحادثة العنف المرافقة لها هي ذروة البناء الدرامي . وآنئذ يبدو شكسبير تحت ضوء الدراسة الجديدة رائدا من زاوية اضافيةويزداد عملقة في مآسيه ، حيث يرقد ابطاله صرعى فوق ابراج المسرحية .

ولذا فاني اجد محتما علي ان استعير مقولة قاض كبير الاستاذ محمد سرجيـــة الذي شرح فكرة الطعنة فقال « ليس القاتل فقط من اودى بحياة انسان ووقف امامي ليحاكم على الجريمة ، بل هناك قتلة كثيرون ، لم يقفوا وراء القضبان لان مابين ايديهم من اداة لم تكن تكفي لازهاق الروح .. الفلاح يغضب فيضرب بمنجله والاستاذ يغضب فيضرب بالقلم اوبشيء قريب المنال ، وتبقى الظروف والدوافع واحدة ، ولكن النتيجة مختلفة » .

هذا ماقاله القاضي الاستاذ محمد سرجية ، ومن خلال هذه الفكرة نجد شكسبير مضطراً لقصف اعمار ابطاله ، عندما كان الغضب يعصف في نفوس شخصيات المسرحية وكلهم مدججون

بالسلاح الفاتك ، فالتساؤل الدائم عن كثرة القتلى في مآسي شكسبير ليس صحيحاً لانه الموقف المنسجم مع روح العصر الذي زامنته تلك الشخصيات وهو منسجم مع ذروة البناء الدرامي .

ومن خلال هذه الفكرة نجد بان المؤلفين المسرحيين المحدثين قادرون على بلوغ ذروة البناء الدرامي دونما سفك دماء يخضب الجدران والادراج ، لان العنف الوليد في المسرحية لم يعد يجد السلاح الماضي متوفرا بين يديه .

ومن خلال هـــذه الفكرة تظهر طعنة المدية الذبيحة في يد العراف ماتزال تلهم الموقف الدرامي فطعنة المدية أو ضربة العصا ، أو غدر التصرف المشين ، أو وخز الكلمة ذات الاحرف المدبية ، أو انهيار المعتقد ، هي ذروة البناء الدرامي .

يقول الارس نيكول « مسرحي او درامي فيما يفهم رجل الصحافة وبحسب مايفهم الجمهور ايضاً ذات معنى يفيد غير المنتظر مع الايحاء عادة بصدمة معينة او هزة في المشاعر تسببت فيها أما مصادفة غريبة او بعدها عما نراه في مجرى الحياة العادية اليومية » .

هذا المفهوم الايحائي للكلمة في اذهان الجماهير يمكن ان يؤخذ مصدرا لتعريف ذروة البناء الدرامي في المسرحية . فنقول :

ذروة البنـــاء الدرامي هي حالة الطنين العصبي التي تنتج عندما يتم التوافق الشعوري بين المضمون الدرامي كمعنى وتصرف ، وبين اهتزاز الشعور كظاهرة لدى الممثل والجمهور .

نلاحظ في هذا التعريف اكثر من شرط لحصول ذروة البناء الدرامي . وهذه الشروط كلها واجبة محتمة لبلوغ الذروة : فالتوافق الشعوري هو السلم الذي تتساق عليه الدرامة لتتسنم قمتها وهو الذي يضع حدا فاصلا بين ذروة المشهد والمفاجأة المذهلة . فيفرق بين المفاجأةوالذروة ، تاركا للمفاجأة ان تدهش او ان تصدم الشعور او ان تلفت الانتباه ، محتفظاً للذروة بكل خصائص السيالة العصبية ذات التواتر المشحون بدفعات شعورية ضعيفة ولكنها منتظمة .

ويبدو في التعريف شرط اهتزاز الشعور كظاهرة لدى الممثل والجمهور وفي الواقع لايستطيع ممثل فاشل ان يتقن الانسياب اللطيف مع المأساة لبلوغ اعماق الفاجعة ، او اللعب الخفيف بالملهاة لتفجير طاقة الضحك الصاخب . فقد تبدو حركة غير مدروسة ولا مصنفة او نأمة صوت واضحة النشاز الحالة الشعورية الناجمة عن المضمون وتقلب المأساة الى مشهد مفتعل مضحك ، وتقلب الملهاة الى حالة من الوقاحة السمجة .

ان عراف المعبد قد اتقن دوره ، وجمهور المتعبدين بين يديه قد استعد نفسيا لتقبل مايوحى اليه . فيتم طعن الذبيحة في جو مشحون يكاد يكتم الانفـــاس في الصدور . وجمهور المسرح في البلاد التي قطعت شوطا في هذا الفن عون للمؤلف والممثل لتجسيد الذروة ، بينما هو أداة تخريبية في البلاد المتأخرة عن ركب هذا الفن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موقع الذروة في المسرحية :

تحدثت في التعريف عن الفرق بين المفاجأة والذروة .. واجد من الضروري ان ابين موقع الذروة في المسرحية ، لان في هذا البيان توضيحا للفرق بين الذروة ومرتكزات غيرها . فليست الذروة خلاصة المسرحية ، تلك العبـــارة التي يعتمد عليها بعض المؤلفين المسرحيين لشرح الفكرة الرئيسية . وليست الذروة خاتمة المسرحيةعند اسدال الستار ، ولا العبرة عندما تصر بعض المسرحيات على احتواء عبرة تلقي على الجمهور في نهاية المشهد او نهاية المسرحية .

ان الذروة من صميم بناء المسرحية ، وهي قد تقع في نهاية المسرحية او في نهاية الفصل ، او في موضع آ خر . وعندما تأتي الذروةفينهاية المسرحية يصعب التفريق آ نئذ بين الخاتمةوالفكرة الرئيسية والذروة نفسها .

في مسرحية روميو وجولييت . تندمج الخاتمة مع ذروة البناء الدرامي ويسدل الستار . وكذلك نجد في الفصل الاخيرمن الايدي القذرة عودة الى الفصل الاول ونجابه حالة انسانيواجه مصيره في ذروة البناء الدرامي وتتم طعنةالعراف بطلقات نارية ، وتصبح الذروة مندمجة معالفكرة الرئيسية مع اسدال الستار .

في مسرحيات ابسن نجابه دوما ا كثر من ذروة ، والذروة لدى ابسن قبل اسدالالستار ليشارك الجمهور الممثل في معاناته ويعيش المعاني الانسانية كاملة ، ولكنه حريص عند اسدالالستار على وجود مفاجأة مذهلة تثير التساؤل للفصل الذي يليه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لدى يوجين اونيل في انا كريستي ، يبلغ البناء الدرامي الذروة عندما تصف انا كريستي تصرفاتها الشائنة مع الرجال ، وتكون طعنة العراف موجهة في ذلك المشهد الى الصورة الطاهرة التي حملها الاب والحبيب لانا كريستيفي قلبيهما . وتنتهي المسرحية بحالة ارتياح دونما ذروةدرامية.

في مسرحية ارثرميللر ، يقـــدم جو على اطلاق الرصاص على نفسه عند اسدال الستار في مسرحية ابنائي جميعا . وتنتهي المسرحية بانتحاره انتحاراً يخلق الارتياح لدى الجمهور ان هـــذا الارتياح في نهاية المسرحية لايمكن ان يقدم ذروة بناء للمسرحية . فالذروة اذن في موضع آ خر كانت الطعنة فيه ا كثر نفاذا للقلب . وهو المشهد الاخير في الفصل الثـــاني ، عندما يطعن الوالد تعلق ابنه به ويشوه فكرته المثالية عنه باعترافه بتسليم الطائرات الفاسدة . وتصـــل المسرحية في بنائها الى ذروة مشابهة ولكنهـــا اقل ارتفاعا ، عندما تظهر «آ ن» رسالة الابن المفقود لتعلن على ابويه نبأ مقتله .

في الملهاة ، يستحيل وجود ذروة في نهاية المسرحية ، ان ذروةالبناء الدرامي آ نئذمرهونة بمقدار ماتشتبكت فيه المفارقات والمغالطات في جو صاخب ، بينما تميل المسرحية في نهايتها دومانحو

بايجاد الحلول لترتيب ماضاع نظامه نتيجة سوء الفهم . في مسرحية موليير الطبيب رغما عنه، يقف الطبيب الحطاب ليلقي محاضرة عن الطب ويجيب على الاسئلة الطبية في ذروة بناء المسرحية .

في المسرحية الخليط من المأساة والملهاة ، تضيع في الغالب ذروة البناء الدرامي ، لاستحالة الوصول الى التوافق الشعوري ، كما تضيع في مسرحيات الفودفيل والميلو درام . وعندما توجد ذروة بناء ، تكون بصورة عامة مبتورة وغير واضحة ، وعاجزة عن خلق الجو المنشود . ولذا فان عـــدداً من الممثلين يرفض الظهور في هذه الادوار ، ويشترط وجود ذروة في الشخصية التي سيلعبها .

الذروة اذن غير ذات موقع محدد في البناء المسرحي ، وهذا مانجده بوضوح في التعريف الذي لم يشترط وجود موقع محدد او نوعية معينة من التأليف المسرحي .

ان المؤلف المسرحي يتمتع بحرية تامة في اختيار موقع الذروة في البناء الدرامي وله كل الحرية في اختيار عدد الذرى التي تزين هذا البناء ، وله آنئذ ان يقدم لنا بناء فيه ابهة الابنية القديمة ذات القباب المتعددة ، او تلك القصور بابراجها الشاهقة ، على ان تكون الذرى منسجمة ومؤتلفة فيما بينها اتساقا رائعا . وله في كل هذه الاعمال المسرحية ان يضع نصب عينيه طمنة العراف ويتساءل فيما اذا كان عراف المعبد اكثر مهارة منه وهو الجاهل الذي لم تتلمس بعد اصابعه مصباح ديوجين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ولادة الحوار

للمرحوم نجيب صالحي

كان المرحوم نجيب صالحي طالباً في السنة النهائية في مدرسة اللوفر بباريس عام ١٩٦٢ فدعته رابطة الطلاب السوريين الى القاء كلمة حول الفن المسرحي في جملة نشاطها الثقافي ، فكتب هذه الكلمة وكان ذلك قبل مقتله ببضعة أشهر إذ هاجمه في حمص (صيف عام ١٩٦٢) معتوه فأطلق عليه الرصاص خطأ فأودى به .

لقد كتب مؤخراً الكثير عن الاحتفالات الدرامية ذات الطابع الديني التي كانت تجري أمام المعابد والتي سبقت ما سمي بالمعجزة اليونانية ، تلك المعجزة التي ليست سوى بلورة للتأثيرات الشرقية والمتوسطية .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد حدد العالم في اللغة المصرية القديمـة الأب ديوتون أجزاء من المسرح المصري ، ونستطيـع اليوم بفضل جورني ان نتخيل الاعياد الدرامية التي كان يقوم بها الحثيون في المدينة الأثرية المسماة بوغازكوي في آسيا الوسطى . ونتصور بدون عناء كبير ماهيتها اذا شبهناها باحتفالات الذكر لدى المسلمين . ويتساءل العلماء اليوم فيما اذا لم تكن قطعاً من مسرحيات مثلت في الصالات المعتمة خـلال العهد الجداري (مرحلة تعود الى ما قبل التاريخ أي ٢٠ الى ٤٠ الف عام) ، أو في تل حلف (سورية الشمالية) خلال الألف الخامس قبل المسيـح .

ان المخطوطات الفخارية التي عثر عليهـــا في الحفريات في منطقة الشرق الاوسط عامة وما بين النهرين بشـكل خاص لم تقدم براهين قاطعة في هذا الصدد ولعل ذلك يعود الى ان الصدفة لم تضع بين ايدي الباحثين ما يكشف بعد عن هذا السر .. وكم ستكون خدمة جلّى اذا تكشفت اسرارها تحت معاول المنقبين ... ولنعلم بان لدى الهواة وفي المتاحف العالمية المختلفة آلاف المخطوطات التي ينتظر من يحل لغزها خاصة اذا علمنا ان عدد العلماء الذين يجيدون قـــراءة اللغة المسمارية لا يتجاوز عدد اصابع اليد في العالم كله ، ولا يتجاوزون الثلاثة في فرانسا كلها. وهذا ما يدعونا الى الامل بالعثور على قطعة مسرحية كاملة تراجيدية او كوميدية .

بيد انه لدينا نص بابلي يعود الى القرن السابـع قبل الميلاد ، ولا علاقة له بملحمة جيلكاميش او اسطورة ملوك اور وانما هو حوار بين سيد وخادمة ، حوار حي يمهد لابطال موليير وخدمهم ، من حيث المغزى الاجتماعي .

وليس في الامكان ، بالطبـع ، ان نـدعي انه كان في فلسطين او فارس مسرحيات مثيلة للمسرحيات المعاصرة ، انما باستطاعتنا القول ، وهذا أمر عظيم من الوجهة التاريخية ، ان الحوار قد ولد في مصر وبلاد الحثيين وما بين النهرين ، بين الألف الثاني والنصف الثاني من الألف الاول قبل الميلاد .

وبعد أليس الحوار هو ولادة المسرح ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد حل لغز هذا الحوار العالم نوغيرول ليؤكد لنا اذن ان المسرح ليس وليد اليونان ، ويعرف هذا النص باسم حوار « الاجمال والخلاف » وهو كما يلي :

السيد - إليّ أيها العبد .

الخادم - هأنذا سيدي .

السيد - اقرن لي عربتي في التو وآتني بها ، فأنا ذاهب الى العقد .

خ - اذهب سيدي اذهب ، فستجد ما تشتهيه وليس لك إلا الخيار

س- لا .. أيها العبد ، لا ، انا لن اذهب .

خ - لا تذهب سيدي لا تذهب فسوف يرسلونك الى الحرب أو في تهم الى بلاد خطرة وسيمرضونك ليل نهار لأكبر المخاطر .

س- إلي أيها العبد .

خ - هأنذا سيدي ، هأنذا .

س- آتني بماء توا لأغسل يدي فأنا ذاهب الى وليمة .

خ - اذهب سيدي اذهب الى الوليمة فليس ماريح الصدر كالاطعمة الطيبة يباركها إله الشمس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

س- لا أيها العبد ، لا ، لاوليمة .

خ - لا وليمة سيدي ، لا وليمة ، اذكلما أكل المرء كلما ازداد جوعاً وكلما شرب احس بالعطش .

س- إلي أيها العبد .

خ - هأنذا ياسيدي هأنذا .

س- اقرن عربتي في التو وآتني بها فأنا ذاهب الى الصيد .

خ - اذهب الى الصيد سيدي ، اذهب ، فالصياد يجد دوماً ما يأكله ، وكلبه يجد عظماً وصقره حجراً .

س- لا أيها العبد ، لا ، لن أذهب الى الصيد .

خ ـ لا تذهب سيدي لا تذهب فالصياد يعود دوماً صفر اليدين ، وتتكسر اسنان كلبه ويضيع صقره في ثقب في حائط .

س ـ إلي أيها العبد .

خ ـ هأنذا سيدي .

س ـ بودي أن أحب امرأة

خ ـ أحب سيدي ، أحب ، فان من يحب ينسى اخوانه

س ـ لا أيها العبد ، لن أحب أبداً فالمرأة شرك وفخ ، المرأة خنجر حاد يقطع عنق الرجل

خ ـ لاتحب سيدي ، لاتحب ، فأنت المصيب

س ـ الى ايها العبد

خ ـ هأنذا سيدي هأنذا

س ـ إلي بماء لأغسل يدي ولأقدم قرباناً الأله .

خ ـ فكرة حسنة ياسيدي ، فكرة حسنة ، فان من يقدم قرباناً لالهـه زاده الأله ورقاً على ورق .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

س ـ لا أيها العبد لن أقدم قرباناً

خ ـ فكرة حسنة سيدي ؟ ان أنت قدمت قرباناً للأله عودته أن يتبعك ككلب وسيطلب منك دائماً شيئاً ما ، ولن يدعك وشأنك قط .

س ـ إلي أيها العبد

خ ـ هأنذا سيدي

س ـ سأقرض البلدة مالاً كثيراً

خ ـ افعل سيدي افعل ، فلا يقرض المال إلا من كان ذا مال

س ـ لاأيها العبد لا لن اقرض المال .

خ ـ لاتقرض سيدي لاتقرض فهؤلاء الناس سيبتلعون رأس المال والفوائد وستستحق كرههم علاوة على ذلك .

س ـ إلي أيها العبد

خ ـ هأنذا سيدي

س ـ أريد أن أحسن الى وطني

خ ـ بخٍ سيدي بخٍ ، فالأله العلي يعترف بجميل المحسنين .

س ـ لا أيها العبد ، لن أحسن أبداً .

خ ـ بخٍ سيدي بخٍ ،اصعد على القبور وجُبْها ، انظر إلى جماجم الأعيان والعامة أين المحسن بينهم وأين المسيء ؟!

س ـ الي أيها العبد

خ ـ هأنذا سيدي هأنذا

س ـ ما العمل اذن في أحوال كهذه ؟ إليك فكرة فليكسر رأسي ورأسك أو فليلقى بنا الى اليمّ .

خ ـ أأنت جاد ؟ ولكن من يعرف أعماق السماء ، ومن ذا الذي يستطيع سبر أغوار الجحيم ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

س ـ اذن سأقتلك اولاً وابعث بك لتأتيني بالخبر .

خ ـ ولكن هل يستطيع سيدي أن يعيش ثلاثة أيام بدوني .



الأدب المسرحي

والسابقون اليه

بقلم: محمد الحبيب

يشيع من قعدت بهم الهمة عن الاستقراء أو التمحيص وقنع بسطحيات دس فريتها الشعوبيون أن أول من عرف الملاحم والقصص والمسرحيات ورزق ملكة الكتابة للمسرح، قدامى الاغريق. وهم أول من وضع الحوار المسرحي، وأول من وضع الاخراج، وأول بناة لدور التمثيل. وان شيسبيس اليوناني اول ابن آدم الهم الاخراج المسرحي. وأن اسخيلوس ابن جلدته اول انسان على وجه الارض رزق وضع الحوار المسرحي

(١) يعد الاستاذ محمد الحبيب في طليعة الادباء التونسيين الذين ساهموا في حقل الادب والفن والتمثيل. اسس العديد من الجمعيات الثقافية والنوادي الادبية الخاصة والعامة ثم شارك في تحرير اكبر الصحف التونسية منذ اكثر من ثلاثين سنة. اصدر منذ سنتين مجلة ـ المسرح ـ التي تعنى بشؤون المسرح التونسي والعربي والعالمي، يدرس الآن في المعهد الوطني القومي للموسيقى والتمثيل والرقص ويلقي من حين لآخر سلسلة من المحاضرات القيمة في تاريخ الغناء العربي منذ القديم المشرق الى الحاضر الزاهر..

عبد الرؤوف الخنيسي ـ تونس

وان من اصطلح على تسميتهم ابناء سام دخلاء على فن المسرح بوجه اخص ، والخيال القصصي بصفة أعم ، لم يرزقوا عقلية تقدر ان تبتدع وتبتكر ، ولذا كتب عليهم التخلف من يوم ألست حتى يوم الناس هذا ...

فهل صحيح هذا القول ؟ او انما دس لنزع الثقة بالنفس والاقتناع بالدون والرضى بالجلوس خلف المقاعد ؟

لو قالوا من ادب الهيلينيين خرجت المسرحية مستكملة جميع مقومات كيانها ، وعلى ايديهم استقرت الاوضاع المرعية لفن التمثيل الذي وصلنا ، لماشيناهم في هذا القول بحذر ، ولقلنا أن هؤلاء هم من احتفظت واعية التاريخ بذكرهم وما دامت الايدي لم تنل من العلم الا ماذكروا فهم لم يجانبوا الصواب . قالوا ماعرفوا ، ووقفوا عند « لا أعلم » فيما لم يعرفوا شأن الباحث النزيه عن الحقيقة ، ومن قال لا أعلم فقد بلغ نصف العلم ، ولكن ويالأسف تجاوزت القضية نطاق البحث العلمي وتقنعت بقناع السياسة الشعوبية فانقلبت ضد العروبة لاتغادر نقيصة الا وصمتها بها : العرب لاتعرف الملحمة ولا القصة ولا تشم رائحة المسرحية ، ولا وجود لبذور المسرحية في أدب العرب ، ولا وجود لكاتب عربي زود المسرح ولو بمسرحية واحدة ، وهم لايعرفون في يوم من ايامهم فنا وحتى عندما اغتصبوا روائع الغرب شوهوها وقلبوا جدها نواحاً وهزلها تهريجاً . والشعر لم يعرفوا منه الا التغني .

لو كنا ممن يعمل بقول ابي نواس «وداوني بالتي كانت هي الداء» لتطاولنا وقلنا نحن الدنيا ومنا صدرت المعرفة ، ان الامة التي ترامت شعوبها على المثلث الحضاري ، وسكنت الى الهلال الخصيب وعلمت شعوب العالم الدين والفلسفة والفن واصول العلوم والصنائع ، وادبنا الذخر الذي لم ينفد ولن ينفد لكل شعب رام ان يتزود . ولكنا نعلم ان نور المعرفة كنور الشمس يتقاسمه الجميع ، ويأخذ منه كل بنصيب ، والثقافة تراث آدم وحواء تركاها ارثاً للذرية جماء من بعدهم ، تتوارثها الاجيـــال وكل جيل يمسك بالمشعل حيناً من الدهر ويعمل لزيادة نوره وترويق بهائه ما استطاع ، ويستفيد الخلف من تجربة السلف فيعمل على تنمية رأس المال وهكذا اشترك آخر رجل في العصر الحجري باكتشافه للمعادن وتوصله لصهرها مع اول رجل في ذلك العصر اهتدى لقدح أوار النار وهماً مع مخترع الصواريخ اليوم والبالغ للكواكب في الغد . هذه سنة الكون ومن ينازع في النشء والارتقاء نازع في حقيقة الوجود . ومن أنكر فضل السلف على الخلف فقد دان بالجحود .

هل الالياذة والاوذيسا المنسوبتان لهوميروس الاغريقي اول ما اطل على البشر من ملاحم ؟

نقول كلا . لان التاريخ اثبت أن ملاحم سومر وكنعان وعيلام وبابل واشور والعبران والفرس سبقت القرن السادس قبل الميلاد . اي الحقبة التي بدأ فيها الاغريق بتنسم المعرفـــة

والحضارة . ففي هذا القرن فقط استطاع شعب اثينا ان يتخلص من حكم الطغاة ، وكون نظاما للحكم فامتد نفوذ حكمه على كامل مقاطعة اتيكا ، ووضع قوانين الدولة صولون سنة ٥٩٤ق.م على غرار شريعة حورابي عاهل بابل الكبير . ومن ذلك التاريخ فحسب اخذت الاغريق تسعى بقدم اثر قدم للمعرفة ، وبدا لها في الحضارة ذكر وما قبل هذا التاريخ عند اليونان ملحق بالاساطير التي لم تتغلغل اكثر من الف عام قبل الميلاد . فالالياذة ملحمة الحرب التي دامت عشرين عاما بين طروادة وبلدان الاغريق بسبب اختطاف باريس ـ احد امراء طروادة ـ لهيلانة زوج ملك اسبارطة . والاوذيسا ملحق للالياذة تناولت تغريبة يوليسيس الذي ضل طريق البحر وهو عائد مع رجاله لبلاد اليونان اثر حرب طروادة ، لم تتجاوز هذا التاريخ .

وسنكتفي بذكر ملحمة سومر او بالأجلى الملحمة التي كانت تلوكها السنة اهل اور عاصمة سومر قبل الفي عام الميلاد . سومر التي كانت تمتد على سقي الفرات بمنطقة بغداد الحالية ، ففي سنة ١٨٥٤ م عثر على اثني عشر لوحا بمكتبة انيبال (احدى عواصم اشور) رقت عليها ملحمة قلقمش،اقدم الملاحم المعروفة وهي تتألف من طائفة من القصص يرجع عهد احدثها الى ماقبل الميلاد بنحو الثلاثة آلاف عام ، وقلقمش ملك اروك بطل خرافي تقول سومر انه من ملوكها الاقدمين كان يعيش قبل طوفان نوح عليه السلام من اسل شمش نيشتيم « ويعنوت بنيشتيم نوح عليه السلام » وتروي الملحمة في اسلوب شعري غرام الملك وحروبه ، ويتخلل ذلك فلسفة مابعد الموت والبعث ووصف الجحيم والطوفان الخ ... ولا شك ان هذه الملحمة احد اصول الياذة اليونان والمادة الثرية التي استقوا منها الكثير من اساطيرهم وبالاخص فكرة تجزئة الشخص بين عناصر بشرية وعناصر آلهية ، او اختلاط الالوهية بالانسانية في شخص واحد الفكرة التي تطورت في عهد المسيحية الى عقيدة اتحاد اللاهوت بالناسوت المعبر عنها باتحاد الاقانيم .

ومن هذا يثبت ان الفن الملحمي لم يخل منه تاريخ امة من الامم القديمة السامية ومن جاورها ، وان اليونان استمدوا اساطيرهم وادب الملاحم ممن سبقهم ، وكذلك القصص فقد كانت قبل ان يعرف اليونان لمة من الادب ، كانت هناك طوائف من الناس تطرق آطام وقصور سادة آسيا وافريقيا والحلقات الشعبية في الساحات العامة لتقص احسن القصص واغرب النوادر واطرب الفكاهات ، وما الى ذلك من تلاحين مستعذبة بآلات موسيقية كالوتر والدف والمزمار ولم يحرم تاريخ امة من قدامى الامم الخالية من ادب القصة وذكر من يشتغل بها من الفنانين ، لان الفن تهدي اليه غريزة الانسان . واذا قال المناطقة الانسان حيوان قابل لصناعة العلم والكتابة فنحن ايضا نقول الانسان سواء كان من جنس سامي او آري او غيرهما فهو قابل للفن متذوق له يهديه اليه ذوقه وحسه ، قبل ان يحتاج فيه الى تثقيف وتهذيب .

وعثر بأبواب الاقصر بالاراضي المصرية على ملحمة شعرية مرموقة على صفائح الابواب تشتمل على انتصارات رمسيس الثاني والوان بطولته ، لاتختلف كثيرا عن حروب طروادة وانتصارات ابطال الهيلينيين . ولو اردنا تعداد ماحفظته عاديات الامم الخالية في هذا الباب لطال الحديث . ولذا اكتفي بالاشارة عن فصيح العبارة ، فلقد اسلفنا ان فن القصص والملاحم عرفه السومريون ، وحوت اساطيرهم الكثير من قصص بدء الخليقة والجنة والبعث والمعاد والطوفان وما اليها ، ونقل البابليون هذه القصص واغنوها باخيلتهم واسمنوها بمعارفهم ، ونشأت جوار سومر مملكة اكدو عاصمتها اقاد ، وملكها سرجون الاول مؤسس اول امبراطورية عرفها التاريخ فكانت لها ضلع كبير في ادب الملاحم والقصص اثبتت الآثار وجوده، ومن سومر واكد نشأت مدينة بابل عاصمة الجزيرة السفلى الممتدة على نهر الفرات ، ونبغ فيها حورابي صاحب شريعة الالواح ، وبرج بابل اعجوبة الهندسة في التاريخ القديم مع اهرام خوفو . كما نزح شعب الخليل ابراهيم عليه السلام من اور عاصمة سومر القديمة واستقر بارض كنعان (فلسطين) قبل الالفي عام عن الميلاد ، وتفرع عن بابل اشور بشمال الجزيرة ، وعن كنعان العبران والفينيقيون والعرب المستعربة . وكان لكل من هذه الامم مشاركة لمصر في الحضارة الانسانية .

ورث اليونان من كل هذا لماً بنوا بها ادبهم . وترجموا الى لغتهم اسفار العهد القديم بمافيها من ادب وشعر وفلسفة واخلاق ، كقصص شاؤول وداود وسليمان وسفر التكوين ، والقصص الغرامية ، كقصة راغوث وقصة اسحق ورفقة ، وقصة يعقوب وراحيل ، وقصة يوسف وزليخا وبنيامين ، وقصة شمشون الجبار ودليلة المحتالة ، وقصص استير ويهوديت ودانيال ونشيد موسى (سفر الخروج) ونشيد دبورة (سفر القضاة) ومزامير داوود . واخذ الاسكندر المقدوني كتاب ابستاق (كتاب الفرس المقدس) عندما فتح عاصمة الفرس برسيوليس فنقل باسره الى اليونانية . كما اقتبسوا من اساطير الجزيرة ـ (مابين النهرين) التي تعد اغزر معين للاسرائيليات كخلق العالم والايام الستة ، وغواية الحية والطوفان وما اليها . وما تخللته قصة الاغراء من فلسفة الشهوة الجنسية ومصارعة القدر . وان الشهوة والفساد يقضيان على الطهر والسعادة ، وهما مصدر كل الشرور التي يجني منها الانسان الآلام والارزاء ، وقلما يجني من ورائها لذة وفوزاً ، والمرأة هي الاداة التي تتخذها الحية او الشيطان لايقاع ابن آدم في الضر ، سواء كانت حواء كما يسميها الساميون او بزرور كما يسميها الهنود او بوسي كما يدعوها الصينيون. وعلى هذه الفلسفة التي درسها من قبلهم الامم الخالية بنى اليونان فلسفتهم وادبهم ، بعد ان توغلوا في الاساطير الوثنية التي طغت على ادبهم فطبعتهم بميسم خرافي لا تسيغه اذواق الساميين الموحدين ، وبفضل نجباء مفكريهم تحررت الفلسفة بعض التحرر ، وكان ثمن هذه الحرية حياة الكثير من هؤلاء الفلاسفة .

هـل ايبجين السيسيوني (في القرن السادس ق.م) اول من مثل باخوس (اله الخمر عند اليونان) في عيده على منصة مرتفعة تقربت اليه جوقة المنشدين بتراتيل التضرع والتمجيد ، فصل بينها بعظات وحكايات عن معجزات هـذا الاله ، وما انعم به من افضال الخصب والنماء على النـــاس ؟ وهل ملهى ديونيسوس الاغريقي اول مرزح شيدته اليد البشرية ؟ وهل تيسبوس ابو الاخراج اليوناني، لم يسبقه فكر بشري لذلك ؟ وهل اسخيلوس حقا خالق الحوار الروائي؟ وهل نقطة الابتداء في تاريخ المسرح تبدأ من اليونان ؟

كلا ، واليـكم البيان :

لقد عثر علماء المصريات على مكاتب مصرية قديمة صفت على رفوفها الكتب ، (والكتاب عند قدماء المصريين يكتب على اوراق البردي وتلصق بشكل لفافات مستطيلة على نحـو عقود التماثل القديمة عندنا ، ثم توضع في اوانٍ من الفخار حفظا لها ، وتصف على الرفوف) ومن بـين الكتب المعثور عليها في تعاليم الاخلاق والفلسفة وشتى العلوم ، مسرحية الاله المصري اوزيريس التي يرجع تاريخها الى ما لا يقل عن الفي عام قبل الميلاد ـ اي قبل ان يخلق بيزستراتوس حاكم اثينا بنحو الاربعة عشر قرنا وقبل ان يتقدم ايبجين في عيد باخوس بروايته باكثر من ذلك وقبل ان يخلق تيسبوس واسخيلوس ويقام اول سوق للعرض المسرحي في اثينا بنحو الخمسة عشر قرنا او تزيد.

صورت المسرحية المصرية حيـاة اوزيريس ثم فاجعة موته ثم معجزة بعثه بعد الدفن لينفع النـــاس ويحارب الشر . وتضمنت تحليل فلسفة النشأة والهرم والموت ثم البعث والنشور وخلود الروح التي هي الجوهر ، وتلاشي المـادة التي هي العرض . وكانت هذه المسرحية تمثل في عيده الذي يقام سنويا فيستغرق عـدة ايام من العام ، تقام فيها الحفلات الشعبية ، ويبدي سدنة معبده افانين الوعظ المسبوك في قالب تسلية شعبية . وفي القرن ٦ ق . م . اي بعد حفلات اوزيريس بأربعة عشر قرنا تقدم ايبجين من اهل سيسيون في عيد من اعياد باخوس (اله الخمر عند اليونان) فمثل ذلك الاله على منصة مرتفعة وتقربت اليه جوقة من المنشدين بتراتيل تضرع وتمجيد ، فصل بينها بعظات وحكايات عن معجزات هذا الاله ، على نحو ما كان يصنع كهنة مصر في الالف الثالثة قبل الميـــلاد تماما بدون زيادة . اذن فالمسرح الديني الذي هو اصل المسرح الانساني نبت على ضفـــاف النيل وترعرع قبل ان يتميز الجنس الهيليني في الخلق على الارض . وانا نجد المسرح اليوناني هذا في الثلث الاخير من القرن السادس قبل الميلاد لم يزد عن قصة من الشعر يلقيها الممثل في مناجاة طويلة يتخللها حوار بينه وبين جوقة المنشدين في الرثاء للبطل الاله ، باسلوب دون ذلك الاسلوب الحكمي الجليل الذي وصلنا من العبران في المزامير واناشيد التوبة وتضرعات ايوب يستغفر ربه ويطلب الصفح عن ذنبه، ذلك الاسلوب النقي من اوشاب الوثنية الخرافية .ويعترف الاغريق انفسهم ان عناصر كثيرة من حضارتهم جاءتهم من مصر . وتعزو قصصهم ان نشأة الكثير

من المـــدن اليونانية كان الفضل في انشائه للمصريين امثال قدميس ودانوس . وارتحل الكثير من نوابغهم لمصر طلبا للمعرفة، لان الحضارة المصرية اينعت قبل حضارة طروادة بالفي عام ، كما يعترفون بان النحت والتمثيل انتقـــلا اليهم من مصر عن طريق فينيقيا وكريت قال المؤرخ هيرودوت في تاريخه بالنص :

ان الاغريق اخذوا فن المسرحية عن الفراعنة ، وان لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني وهناك سمات متشابهة بينهما فاوزيريس الاله المصري وديونيسوس الاله اليوناني يرمز كل منهما الى الخصب والنماء ونجتزي بهذه الاشارة عما اطنب فيه علماء المصريات في القرن الاخير .

فلقد كشفت الحفائر عن قطع من بردية (كتاب) يرجع تاريخها الى ماقبل القرن ١٨/ ق/م كتبت فيها مسرحية من النوع الذي يحتاج اخراجه الى تسيير المواكب ووجد فيها حوار بين شخصين اثارة مشكل وهجوم ودفاع ، تتعلق بما كل النشر بعد الموت وفلسفة الحياة الاولى والاخرى ومايننتظر ابن آدم في الميعاد ولم تخل من موضوع انساني بعرض جزاء المحسن والمسيء في المعاملات بين الناس . كما وجد بهذه البردية ملاحظات تحوي توجيهات المخرج ، وما يلزم ان يقوم به ممثلا الحوار وافراد الموكب واكثر من ذلك لم يكتف المخرج بالقول وحده بل شفعه بصور بعض المناظر ، وباجماع علماء العاديات ، انها اقدم مسرحية انسانية خرجت عن حظيرة المعبد وحوت حوارا في شكل انساني ، واخراجا على نحو فني يعتمد على التزويق وخلق الجو ، كما انها اقدم كتاب مصور عثر عليه حتى الآن ، كما افادت الآثار ان كهنة مصر القديمة كانوا يقومون بتمثيليات على ضفاف البركة المقدسة الملحقة بمعابد الكرنك وكذلك بابو والعرابة المدفونة وصالحجر قبل الف عام سابقة عن الميلاد ، يقدمون فيها سيرة ايزيس وفاجعة اوزيريس وغيرهما وروى المؤرخ اليوناني هيرودوت انه عاين هذه الحفلات في معبد الآلهة نيت حامية مدينة سايس (صالحجر) سنة ٤٥٠ ق.م (كما اعترف بهذا المؤرخ في تاريخه بان الاغريق اخذوا فن المسرحية عن الفراعنة). ونحن نجد السمات متشابهة بينهما فاوزيريس الاله المصري وديونيسوس الاله الاغريقي يرمز كل منهما الى الخصب والنماء وهما معا خير مايتخذ انموذجا ومثالا من الاساطير لشرح فكرة البعث والميزان . كما عثر المنقبون في خرائب جزيرة (كريت) على دور للتمثيل شيدت في افنية القصور مستقلة عن المعابد حيث بني الايجيون في فستوس (العاصمة) حوالي سنة ٢٠٠٠ ق.م مسرحا (انفيتاتر) يحوي عشرة صفوف من المقاعد الحجرية تمتد نحو ثلاث وثلاثين قدما . واقاموا ايضا بمدينة نوسس في المعهد نفسه مرزحا حوى ثمانية عشر صفا من المقاعد الحجرية تمتد نحو ثلاث وثلاثين قدما ايضا وتتسع كل دار منها لعدد من النظارة يتراوح بين ٤٠٠ و ٥٠٠ شخص فمرازح كريت بدون شك اقدم ماعرفنا من دور التمثيل وهي اقدم بلاشك من ملهى ديونيسوس الاغريقي بالف وخمسمائة عام على الاقل . هذا ماعلمنا به ومالانعلم الله به اعلم . وهذا يفيدنا ايضا بوجود مسارح مستقلة

عن المعابد وكون المسرحية خرجت عن النطاق الديني الى النطاق الانساني للشعب عند امم سبقت اليونان بعصور ، وكما استفدنا ان بناة المرزح الكريتي سبقوا بناة المرزح اليوناني استفدنا ايضا ان مخرج المسرحية المصري وواضع التصاميم في الاخراج سبق تيسيوس ابا الاخراج اليوناني وكاتب الحوار المسرحي سبق اسخيلوس كاتب الحوار اليوناني ، والمسرح عرفته الامم القديمة قبل اليونان ولانزاع ان الامم السامية او سكان المثلث الحضري او امم البحر الابيض المتوسط او قدماء الهلال الخصيب — سمهم بماشئت لاتعدو أسلافنا — كانوا اسبق في الحضارة والفنون والآداب من الهيلينيين واصالتهم في كل ذلك لاتنكر الا من مكابر اعمى لايرى ضوء الشمس المشرقة على الخافقين — والتقليد والمحاكاة ومعالجة المشاكل بالنظر والمنطق وتخير افانين القول المؤثر غريزة في ابن الانسان ولولم يكن مولودا باوربا وهذه الغريزة لم تختص امم الهند او اوروبا بشيء منها دون بقية البشر .

ولو راجعنا تاريخ الامم العربية القديمة لوجدنا فن القصص وبذور المسرحية عريقة فيه . فالعربي قد رزق دقة الوصف ، وروعة التصوير ، وبراعة الحوار ، وحسن البديهة ، والاجوبة المسكتة ، وسرعة الخاطر والنكات الساخرة ، والمفارقات المستظرفة ، والنوادر المستملحة ، واستنباط الحقائق بالعقل ، واكتناه السرائر ، وصدق الفراسة ، وتصوير النفوس ، وتعليل المقاصد واستخلاص العبرة ، مع القدرة على التشويق ، والبراعة في الترويق ، واضفاء المبالغة الرقيقة ، والابداع في المؤانسة والامتاع ، وخفة الروح والمرح ، مع الخيال الخصب المترامي ترامي الصحراء . اليست هذه المواهب الطبيعية مقومات القصة والمسرحية معا ؟ ايمكن ان نحرم من رزق كل هذه المواهب وكان نصيبه فيها موفورا ، من تذوق فن هو فيه اصيل ؟: ونفتري عليه وعلى الحق والتاريخ بانه على الفن الروائي دخيل ؟؟ وسنفرد بحول الله ان سمحت الفرص حديثا خاصا بنصيب العرب من الادب الروائي .

(١) المعرفة : يسر المعرفة أن تلتقي مرة ثانية وثالثة مع الاستاذ محمد الحبيب في دراساته القيمة تعريفاً بالفن والمآثر العربية .

المسرحيّة وأعلامُ المسرح

في أدبنا الحديث

تأليف الدكتور محمّد يوسف نجم
تحليل وتقديم: وداد سكاكيني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يندفع أدبنا الحديث وراء «المسرحية» في فنها وتمثيلها، وتختلف آراء النقاد والكتاب حول تطورها مقتبسة من أدب الغرب أو موضوعة ماخوذة من أدبنـــا وصميم حياتنا، حتى غدت قضية المسرح والمسرحية من القضايا الراهنة في شؤوننا الفكرية والفنية، لأن المسرح العربي لم يكن في تراثنا وتاريخنا واضح الاصول والروابط بالمسرح الاغريقي والروماني، على أن المجال لايسمح في مقالي هذا بتحوي الاسباب وتاويلها، فلا عجب اذا اقبلنا على المؤلفات والبحوث التي تتناول هذه القضية من قريب او بعيد ومنهـــا الدراسات العلمية والادبية، وقدتصدت لهذا الموضوع دراسة جامعية قوية تناولت نشأة المسرح والمسرحية

بكتاب ضخم قيم وسلسلة من النصوص والمختارات لأديب وأستاذ للأدب هو الدكتور محمد يوسف نجم الذي عانى من جراء بحثه وتمحيصه الرحلة والنقلة بين مصر والبلاد العربية ، وذلك لاتساع موضوعه وتشعب اطرافه وتمدد بيئاته ، وملامحه ، فاتصل بالمكتبات العامة والخاصة ، ووقف على المصادر الوثيقة بهذا التأليف ، كما رجع الى كتب الغربيين من المعنيين بالمسرح والمسرحية ،وبالتجوال في بلاد العرب أثناء المحاولات التمثيلية التي قدمها بعض الرواد من الممثلين وكتاب المسرحيات العربية .

وقد عكف المؤلف الدكتور محمد يوسف نجم على مراجع البحث والدراسة طويلا فاستخلص الاصول منهما والحقائق وأقام تأليفه على منهاج علمي دقيق حدد له الزمان والمكان ، فكان من منتصف القرن الماضي الى بداية الحرب العالمية الاولى ، وقد أعانت المؤلف على هذا المراس الشاق عنايته السابقة بدراسة القصة العربية الحديثة ، والقصة والمسرحية توأمان لا ينفصلان اذ كانت لكل منها صفاته ومهمته ، ولم يجد بدا من الرجعة الى اعقاب الحملة الفرنسية على مصر منذ قرن وما يزيد عن نصف قرن ، وذلك فيما كتب عن أسبابها ووسائلها واهتمام الفرنجة في ذلك الحين بفن التمثيل الذي نقلوه الى ارض الكنانة غريباً بمسرحياته ووجوهه ولهجاته ، حتى برز المسرح العربي بمحاولات الجوقات التي أنبتتها مصر ووفدت عليها من بلاد الشام حيث نشأ فن المسرح وظهرت بوادره وآثاره في حفلات المدارس الوطنية والاجنبية ، والجمعيات الادبية والخيرية ، وفي تمثيليات تشابه الأداء فيها والهدف ، وأسلوب الحوار ، فكانت للوعظ والارشاد اكثر مما كانت للفن والثقافة ، وذلك تبعاً لظروف العصر والمجتمع وطبيعة الحكم والحياة ، غير أن رواد المسرح العربي الناشيء في بلادهم ضاقوا

بتعنت المتخوفين من الوعي والتطور وبجمود المتخلفين والمتزمتين، فأخذ المسرحيون كتاباً وممثلين يتنقلون في المدن والارياف حتى حطوا آمالهم وجهودهم على ضفاف النيل حيث تلاقي الشرق بالغرب في مختلف صوره وفنونه ، ورأى الرائد اللبناني للمسرح «مارون النقاش» أن الكفاح في مصر لتحقيق محاولاته التمثيلية قد تلقى الحفاوة والنجاح ، وفن هذا الرائد المثقف تألق بعد تجاربه وفي هبة طموحه متأثراً بمشاهداته وانطباعاته فيما رأى على مسارح الغرب ، وفي آثاره الأدبية التي أتقن لغتها واستطاع أن يعربها أو يمصرها .

وبعد النقاش الرائد ظهر أحمد أبوخليل القباني في دمشق بتمثيله ومسرحياته وذلك عام ١٨٨٤ ولما أحس استهانة الجمهور والحكام بتجاربه في التمثيل والتلحين وكان موسيقياً تلقى ثقافته في هذا الفن عن المتفوقين السابقين من بلاده السورية، رأى أن يقتدي بمن سبقوه الى مصر بجوقاتهم ومواهبهم وقد أدخل على المسرح الغناء ورقص السماح ، على أن القباني الدمشقي لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية أوديار غريبة ، وانما اقتبس طريقته وعزز براعته من مطالعاته وتردده على المسارح العربية والغربية في بيروت .

وقد فصل القول والرأي مؤلف « المسرحية واعلام المسرح » في حركات الترجمة والتعريب والتمصير ، واساليب الكتاب المسرحيين وأشهر التمثيليات التي قدموها في ذلك الحين مبيناً خصائص البيئات التي عاشت فيها وعبرت عن وعيها وأشواقها ، ناقداً بدراسته المنهجية تخبط النتاج المسرحي في ادائه التقريري الواضح وتقليده المكشوف للتمثيليات الغربية بعد تعديل فيها وتحويل لما يلائم التقاليد العربية والعادات ، ثم جاء المؤلف الدكتور نجم بفصول من مسرحيات مقتبسة من تاريخنا القديم استوحى كتابها المواقف القومية الداعية للاعتزاز بتراث العروبة

ومآثرها ، مما كان باعثه وحافزه شعور العرب تلقاء الاستعمار الذي كان جاثماً على بلادهم غصباً وظلماً ، فساعف هذا الاتجاه والاحساس على انبعاث ادب جديد تجلى في قصص تاريخي وفي شعر حماسي ووطني كان يتخلل المسرحيات في غناء اوالقاء.

وكان المؤلف دقيق التمحيص والتوضيح لاثر التمازج الفكري والثقافي في المسرحية العربية شعرية ونثرية ، فدرس عدداً كبيراً من المسرحيات دراسة نقدية علمية رابطاً بينها وبين التمثيلية العالمية التي كانت مثالا للمحاكاة والاحتذاء .

ومن دأب الباحث الجامعي في دراسته العلمية ان يدعمها بالمصادر والفهارس المنظمة الحافلة بالاسماء والارقام ، وفي خلال مراجعات هذا الباحث المؤلف تبين الخطأ الذي تعج به الفهارس في المكتبات العامة لخلطها بين الوان القصص والروايات دون فرز أو تمييز .

وبعد فان كتاب « المسرحية في أدبنا الحديث » من أفضل الدراسات التي رافقت هبّـــة الأدب المسرحي وامتازت بما فيها من عناية في توخي الحقيقة والتجرد في البحث والتقدير ، وقد وعد المؤلف الدكتور محمد يوسف نجم بأن تكون دراسته هذه مقدمة لغيرها فيما يتعلق بالمسرح العربي والمسرحية فوالى مجهوده وبر بوعده اذ اتبعها بسلسلة عن اعلام المسرح الرواد الذين شاركوا في التمثيل والتأليف والغناء والتلحين ، وفي كل حلقة من هذه السلسلة كان المؤلف يختص واحداً من هؤلاء بالتعريف والدراسة لمسرحياته المترجمة أو المقتبسة أو التي جاءت من صنعه وإعداده ، ولاريب في ان المؤلف لقي المتاعب والملابسات في بحثـــه واستقصائه للحصول على هذه التمثيليات القديمة من أشتات الصحف والمجلات ، فجاز له أن يعدها وثائق أدبية واسلوبية للباحثين والدارسين .

وفي نشر هذه النصوص على أصولها ولهجاتها يتاح لمن يريدها أن يختص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدراسة ناحية منها وأن يتتبع التعبير العامي فيها كما كان شائعا في منتصف القرن الماضي حتى الربع الأول من هذا العصر، او يستقصى التعبير الفصيح الذي امتلأ بالزخرف اللفظي، وتكلف المعاني السطحية.

وبحسب هذه المؤلفات في نشأة المسرح العربي والمسرحية أن تكون أساسا وفاتحة لدراسات متتابعة يقوم بها المؤلف الدكتور نجم وأمثاله من أساتذة الادب والتحقيق حتى تكون لنا في هذه الناحية مجموعة من المصادر والموارد التي لابد منها لترافق الحركة المسرحية في بلادنا وتصل التراث الفني في القصة والرواية بأدب المسرح الحديث.

وإن المطلع على كتاب المسرحية وسلسلة المسرح العربي بأجزائه المتوالية عن الرواد وآثارهم ليدرك المجهود الذي كابده المؤلف، دون اي" تبجح بما صنع، وما أشد حاجتنا في نهضتنـــا الفنية والفكرية الى المؤلفين الذي لا تسبق نتاجهم الضجات، ولا تتبعها في النقد والتقويم مغالطة او مكابرة، بل يحققون في أعمالهم القدوة العلمية والخلقية لما ينبغي أن يكون عليه المؤلف والتأليف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتاب والموضوعات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهورية العربية المتحده

موجز تاريخ الحركة المسرحية المصرية
١٨٧٠ - ١٩٦٤

تقديم: قلم التحرير

— من مجموعة رسائل —

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمهيد

من الثابت أن سورية ولبنان كانتا سباقتين في تكوين الفرق المسرحية ، وظهور المحاولات التمثيلية الاولى على يد الرواد الاوائل من عائلة النقاش « مارون ونيقولا وسليم » .. ولكن مصر كانت سباقة في بناء دور المسارح . فبمناسبة الاحتفالات الباذخة بافتتاح قناة السويس امر الخديوي اسماعيل بانشاء مسرح جميل في القاهرة .. تم بناؤه خلال فترة زمنية قصيرة على أرض الازبكية ، وعرف هـذا المسرح (بالكوميدي) ..

وفي نفس الوقت تقريباً أمر الخديوي ببناء **دار الاوبرا** .. ومع أنها اقيمت في فترة لاتتجاوز الستة أشهر فقد جاءت تحفة رائعـــة .. ثم تم في العام نفسه ١٨٦٩ بنـــاء **مسرح السيرك** على طراز فرنسي ، ويتسع لـ ٩٥٠ متفرجاً . وكانت هذه الدور وقفا على الفرق الاجنبية ، تفد الى مصر لتقدم عليها مسرحياتها بغية امتاع الملك وبطانته .

التجربة الاولى

ولم تكن قد ظهرت في ذلك الوقت اية محاولات مصرية جادة للتمثيل . الا ان بوادر خفية كانت تنضج آنذاك في صمت لتعطي أكلها عام ١٨٧٠ .. حين بدأ **يعقوب صنوع** (١٨٣٩ — ١٩١٣) التجربة المسرحية الاولى ..

يعتبر الدارسون أن مافعله يعقوب الملقب بأبي نضارة كان بمثابة الحجر الاساسي لاقامة مسرح عربي أصيل في مصر .. فيذكر الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه (المسرحية في الادب العربي):

« أقام يعقوب صنوع دعائم المسرح العربي في وقت مبكر ، وسبق به آثار الفرق اللبنانية والسورية التي جاءت الى مصر لتنشر اصول هذا الفن في واديها » .

كان صنوع أحد نوابغ عصره .. يتقن عدة لغات ، وينظم الشعر احياناً .. وبلغ في ميدان الصحافة مستوى رفيعا فاقترن اسمه بها ..... وما هو الا زمن حتى تفتحت لديه موهبة جديدة غذاها احتكاكه بالفرق الاجنبية التي تؤم مصر ، واطلاعه على شوامخ الاعمال المسرحية العالمية ، وقيام المسارح العديدة في القاهرة . تلك هي موهبة المسرح ، التي شرعت تعطي ثمارها بداية عام ١٨٧٠ ، ثم استمرت عامين ، حتى كمها قرار من الخديوي ..

كون صنوع فرقة من الهواة ، يؤدي الشباب فيها أدوار النساء .. ثم عثر على فتاتين فقيرتين فعلمهما القراءة وقدمهما بعدئذ في مسرحياته ، وكانت تلك اول مرة تظهر فيها فتاة مصرية على المسرح . وقد وضع خلال سنتين ٣٢ مسرحية ، لم يصلنا منها سوى ٧ مسرحيات . اما اول عمل له ، فكان «اوبريت» قدمها على مسرح حديقة الازبكية الموسيقي ، ونالت نجاحاً باهراً .. واطرد بعد ذلك نجاحه حتى دعاه الخديوي بعد اربعة اشهر الى تقديم مسرحياته على مسرحه الخاص بسراي قصر النيل . فمثل ٣ روايات : البنت العصرية ، وغندور مصر ، والضرتان .. (وبعد أن شهد الخديوي الروايتين الاوليتين استقدمني اليه ، وقال لي امام وزرائه وكبار رجال بلاطه: اننا ندين لك بانشاء مسرحنا القومي .. انك انت موليرنا المصري)(١) .

ولكنه لما رأى الرواية الثالثة وكانت تحارب تعدد الزوجات ، غضب الخديوي وقال له :

---

(١) من محاضرة ليعقوب صنوع عن حياته .. القاها في باريس

(ان لم تكن بنيتك تكفي اكثر من زوجة ، فلا ينبغي أن تثير نفور الآخرين ..) .. ولم ييأس أبو نضارة ؛ بل تابع جهاده الى أن سمح له الخديوي في العام التالي بتمثيل ثلاث روايات اخرى على مسرح « الكوميدي الفرنسية » في حفلة ممتازة حضرها بـذاته .. الا ان بعض الاعداء ، أفلحوا في اقناع الخديوي بان مايدور على المسرح يتضمن تلميحات ماكرة واشارات خبيثةضده؛ مما حدا به الى الامر باغلاق المسرح .. فانتهت تجربة الريادة الاولى في تاريخ المسرح المصري ...

وينبغي هنا ألا يفوتنـــا التنويه بأن مسرحيات صنوع كانت ـ كما يقول الدكتور علي الراعي ـ سهاما حادة من سهام النقد الاجتماعي ، فقد هاجم تعدد الزوجات ، ومثالب الادارة الحكومية ، وسوء التدبير السياسي ، ومظاهر التفاخر والاسراف عند الطبقات المترفة . أي أنه استقى مادته من واقع بيئته . وكان هذا بمثابة تخطيط أولي لمسرح واقعي هادف .

فوق من الشام

بعدئذ .. بدأ في تاريخ المسرح العربي تفاعل جديد أخصب هذا الفن ، وأغنى نشاطه .. اذ بدأت الفرق التي تكونت في سورية ولبنان ، والتي ضغطت عليها ظروف قاسية ترتحل الى مصر بحثاً عن مجال أوسع وظروف أيسر ، فوفدت فرقة سليم النقاش ١٨٧٦ ثم يوسف خياط، ثم اسكندر فرح ، ثم سليمان القرداحي ، واخيراً ابوخليل القباني ، الذي ضم الى فرقته عناصر مصرية ، وشرع يقدم مسرحياته الغنائية ...

كان القباني موسيقياً فذاً .. فنجحت فرقته ، وجالت في المحافظات ، ناشرة بذور الوعي المسرحي على اوسع نطاق ، ومما ساعد على نجاحه في مصر هو استلهامه التاريخ العربي والقصص الشعبية في مسرحياته ، وتقديم رقصات السماح التي احياها ، وبراعته في وضع الالحان (٢) .وقد ظل يعمل في مصر حتى احترق مسرحه ، فعاد حينئذ الى سورية بعد أن اضاف لبنة راسخة في بناء المسرح المصري .

وفي تلك الفترة ، ـ وكانت سمتها مسرحية الغناء ـ تكونت فرقة الشيخ سلامة حجازي الذي وهب صوتاً رائعاً أثار اهتمام الجمهور مذ كان يعمل في فرقة اسكندر فرح ، وقدرة فذة على وضع الالحان التعبيرية التي توائم المعاني وتشف عنها .. ولهذا استطاع في فترة قصيرة انيحقق نجاحا باهراً ليس في مصر وحدها ، بل وفي ربوع الشام ايضاً ، حيث كان يقدم فيـــا بعض المواسم محققاً التفاعل الطبيعي بين ارجاء الوطن العربي .

وعلى الرغم من ان جمهوره لم يكن كبيراً ، بيد انه مع ذلك استطاع أن يخلق بدء صلة حقيقية بين الجمهور والمسرح .. ولا شك ان لصوته اليد الطولى في نسج هذه الصلة .. وظل

(٢) مجلة « المجلة » ـ ابراهيم الترزي

يعمل حتى فاجأه الشلل عام ١٩٠٩ في حديقة الازبكيـــة بدمشق .. وجرت محاولات عدة لاستمرار فرقته التي عادت الى القاهرة .. لكن دون جدوى .. على اعتبار أن غناء الشيـخ حجازي كان العنصر الاساسي في نجـاح الفرقة .. ولذا باءت كل المحاولات بالفشل ، وعانى المسرح بصفة عامة ضرباً من الركود حتى خشي البعض توقفه واندحار التجربة .. لولا أن دما جديداً مزوداً بالدراسة العلمية نبض عام ١٩١٢ في أوصال المسرح ، فتدفق النشاط مرة اخرى وغمرت مصر خصوبة فنية امتدت لسنوات طويلة .

وقبل أن نستطرد في السرد نتوقف قليلا لنوجز أهم خصائص هذه الفترة المتمثلة في :

١ — الترابط الجذري بين الغناء والمسرح

٢ — عدم الاهتمام بالاخراج

٣ — ضعف التمثيل وارتجاليته وخلوه من أية أسس مدروسة .

ثم نتابع الى ..

التجوبة الثانية

كان جورج ابيض قد أوفد الى فرنسا ، على نفقة الخديوي لدراسة فن التمثيل ، وعاد عام ١٩١٢ على رأس فرقة فرنسية ، بعد اتمام دراسته ، ليقدم بضع مسرحيات على مسرح دار الأوبرا. وكان سعد زغلول وقتـــذاك وزيراً للمعارف ، فعز عليه أن تخسر العربية هذه الموهبة ، ولهذا اجتمع به ، واقترح عليه أن يقدم تلك المسرحيات بالعربية ، فكون على الفور فرقة مصرية ، واختار ٣ روايات من الادب العـــالمي هي **أوديب الملـك** لسوفوكليس ، **ولويس الحادي عشر** لكازيمير دي لافين ، **وعطيل** لشكسبير وبـــدأت الفرقة تتدرب عليها .



— جورج أبيض

ARCHIVE beta.sakhrit.com

وفي ١٩ آذار قدمت الفرقة على مسرح الاوبرا ليومين مسرحية حافظ ابراهيم القصيرة « جريح بيروت » ثم بدأت موسمها الفعلي يوم ٢١ آذار بتقديم المسرحيات الثلاث . وكان ذلك أنجح موسم يعرفه المسرح المصري ، وقد ترك آثاراً عميقــة على مستقبل هـذا الفن ، وتاريخ تطوره .

فها ان مسرح الاوبرا الذي كان وقفا على الفرق الاجنبية يفتح ابوابه للفرق المصرية لتقدم عليه موسما ثابتا كل عام . كما اخذ التمثيل يجتذب المثقفين ، فظهر الهواة . وازداد جمهور المسرح وتعمق الوعي الفني ، كما ازدادت العناية بالاخراج ، وارتفعت اجور الممثلين ، وتحسنت طرق الدعاية التي كانت ساذجة وبدائية ...

واستمر جورج أبيض يقدم مسرحياته .. الى ان امره وزير المعارف الذي تلا سعد زغلول بتقديم اقتباسات عثمان جلال لمسرحيات موليير « طرطوف — مدرسة الازواج — النساء العالمات » ففشل فشلا ذريعا لافتقاره الى الروح الكوميدية ، وتخصصه في ادوار التراجيديا ولهذا خف اقبال الناس ، وانحلت الفرقة وتشتت الممثلون .. ثم اعيد تكوينها لتقدم اول عمل مسرحي مصري متكامل هو « مصر الجديدة » تأليف فرح انطون ، وفي هذه المسرحية تثار لاول مرة مشكلة العامية والفصحى ، وآثر كاتبها اتخاذ منهج وسط بين التعبيرين الفصيح والعامي .. فالشخصيات المثقفة تتكلم الفصحى والاخرى العامية .

ولم ينجح الموسم نجاحاً كبيرا ، خصوصا ان منافسين قويين بدآ يظهران في وجه جورج ابيض .. هما سلامة حجازي الذي أبل من مرضه واعاد تكوين فرقته ، وعبد الله عكاشه .

وفي صيف ١٩١٣ قامت محاولة جديدة . . فتوحدت الفرق الثلاث ، وقامت بجولة على الاقطار العربية ، لكن الخلاف سرعان مانشب ، فتنابذت هذه الفرق .. اعيدت المحاولة مرة هذا كرة اخرى ، فاتحدت فرقتا ابيض وحجازي ، وافتتحتا تجربتها برواية صلاح الدين الايوبي . وبعد عامين انفصلا من جديد .. وكانت الحرب الاولى قد انفجرت ..

ونشير — قبل ان نذكر أهم مميزات هذه الفترة — الى قيام اول فرقة من الهواة هي « جمعية انصار التمثيل » التي اسسها محمد عبد الرحيم ، وضمت عناصر من خــيرة الشباب الذين سيكون لهم فيما بعد دور كبير من تطوير المسرح وارساء قواعده امثال : محمد تيمور ، ومحمد عبد القدوس ، وزكي طليمات ، وسليمان نجيب . والان نوجز أهم خصائص مسرح الفترة الثانية:

١ — حرص المسرح على اللغة العربية الفصحى في اعماله

٢ — انحسار مكانة الغناء ليتقدم التمثيل .

٣ — اعتماد التمثيل على الخطابة

٤ — اغتناء المحاولة الفردية بالدراسة والتخصص .

٥ — ظهور الهواة

٦ — اتساع رقعة الوعي المسرحي ، وتضخم جمهور المسرح .

٧ — بدء ظهور الروايات المؤلفة المستمدة من واقع الحياة المصرية . .

المسرح الكوميدي

لئن فصلنا الحديث حتى الان عن تربة الواقع الاجتماعي ، بما كان يختزن من قيم، وماتجيش فيه من اتجاهات ستتمخض عن احداث تاريخية كبيرة مكتفين بالسرد المجرد ؛ فاننا هنـــا لن نستطيع الاستمرار في هذا الفصل . ومادام الفن مرتبطا اشد الارتباط « بالحدث الاجتماعي » فان الدارس ملزم حين يؤرخ لاية مرحلة فنية الى بحثها من خلال الانعكاسات المتبـــادلة بين الفن والنسيج الاجتماعي . لانه بذلك فقط يمكن ان تتمكن الدراسة من التفسير الى جانب التقرير ، فتلبس الوقائع بواعثها ، ومبرراتها ووضوحها أيضا .

اننا نستطيع القول دون حذر ان المسرح المصري حتى الحرب العالمية الاولى كان في جملته معزولا عن واقع الشعب ، وعن فترته الحضارية . فمعظم الروايات مترجمة او غنائية تعتمـــد على التطريب بالدرجة الاولى .

فاذا عرفنا ان الفن عامة ، والمسرح خاصة ، لايعيشان الا من خلال علاقـــة انعكاسية تصلهما بالواقع الاجتماعي ، عرفنا الى اي حد كان المسرح المصري معوزاً الى تغيير جذري يقلب اسسه ويصله بالتربة التي يقوم عليها .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكانت فترة الحرب الاولى بمثابة مخاض تاريخي في مصر تبلور عام ١٩١٩ ثورة عامة هزت اركان الاحتلال ، وغيرت مضمون التكوين الاجتماعي ، بحيث اندفعت الى المقدمة فئـــة جديدة ، كانت تنمو عدة سنوات من خلال تبني القضية الوطنية . تلك هي الطبقة الوسطى . . ولهذا فقد آن الأوان لكي تهب أنسام جديدة على المسرح ، فينشط فتور المتفرجين ، ويكتسب وجوهاً جديدة ، سيعطيها المسرح الاحساس الاجتماعي الذي تبحث عنه .

وكان عزيز عيد منذ عام ١٩٠٧ يبذل المحاولة تلو الاخرى لتكوين فرقة كوميدية ترسخ أسسها ، وتظفر بجمهور ثابت . في عام ١٩١٥ قدم رواية « خلي بالك من اميلي » اقتباس امين صدقي ، وكانت فرقته تضم نجيب الريحاني واستيفان روستي وحسن فايق وروز اليوسف . . ولم تنجح الرواية ، وعم الكساد . وخلاصاً من المأزق أعلن عن ظهور أول ممثلة مصرية وهي « منيرة المهدية » ، واستثار بذلك فضول الجمهور ، فتوافد على المسرح ولم تمثل منيرة المهدية ، بل غنت بين الفصول . واجتذب غناؤها الناس . وتحسنت حالة الفرقة قليلاً ، لكن منيرة المهدية تركت عزيز عيد ، وكونت فرقة لنفسها ؛ فعم الكساد ثانية ، وانحلت الفرقة .

وفي عام ١٩١٦ ، كان الحدث الكبير .. فقد ظهر « نجيب الريحاني » كوجه كوميدي مكن لهذا الفن الازدهار والنماء .. بدأ في أحد المقاهي يقدم عمله الاول « تعالي لي يابطة » وفيه رسم ملامح شخصيته الشهيرة « كشكش بك » وهو عمدة قرية سماها « كفر البلاص » . جاء الى القاهرة ليبيع قطنه ؛ فامتلأت جيوبه بأوراق البنكنوت ، وراح يبحث على دور اللهو .. وتستنزفه الملاهي ، فيعود الى قريته مفلساً يعض أصابعه ندماً .



ـــ نجيب الريحاني

ولا ريب أن اختيار هذه الشخصية كان موفقـــاً لأنه ينبع من فهم ذكي للتركيب الاجتماعي آنذاك ، وللطبقة التي تؤم المسرح وهي طبقـــة الذوات ..

« وكان لامفر من أن يبعثر العمدة الفلاح ماله في اللهو والعبث ـ هذا العمدة هو موضع سخرية سماسرة القطن واشباههم في النهار ـ فلماذا لا يكون هـذا العمدة موضع لهو وتسلية بالليل وأمام من . ؟ امام جمع اغلبه من هؤلاء السماسرة انفسهم واشياعهم والمخدوعين ورائهم » (١) ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستمر نجيب الريحاني بعد ان كون فرقته ذات اللون الفرانكوآراب ، واستقل بمسرح خاص يغص بالمتفرجين ، يقدم مسرحياته التي تستغل معرفة حاذقة للوضع الاجتماعي ، وهذه المعرفة هي بالذات التي دفعته فيما بعد ـ حين قامت ثورة ١٩١٩ الى الاستفادة من شخصيته في الاندفاع مع التيار الوطني الذي كان يتفجر عام ١٩١٩ وما بعده . . فصار مسرحه منبراً يبث منه بمعونة سيد درويش وبديع خيري الافكار الوطنية .

ولقد طعم سيد درويش مسرح الريحاني بدفقة جياشة قوامها الاغنية المصرية الاصيلة ، والموسيقى التعبيرية التي تشف عن المعنى . وانما لانستطيع هنا الا أن نشير الى الدور الخلاق الذي لعبه السيد درويش في تطوير المسرح الغنائي ، وإثرائه بتجديدات رائعة ، تشهد عليها مسرحياته

(١) يحيى حقي ـ من كتاب : خطوات الى النقد

الغنائية كلهـا منذ « الشيخ وبنات الكهرباء » وكانت اول رواية يلحنها ، حتى « انطونيو وكليوباطرة » التي لم يتمها . وقد ترك ١٢ عملاً ونصف ، من بينها عدة اعمال لفرقة الريحاني (١)

وشجع النجـاح الذي أصابه الريحاني على ظهور فرق اخرى تهتم بالكوميديا كفرقة علي الكسار كما أن الفرق الأخرى حاولت بدورها تقديم اللون الكوميدي وفشلت .

وظهرت إلى الوجود فرقة « عبد الرحمن رشدي » المحامي الذي اعتزل عمله اخلاصاً لهوايته .. ويعتبر بعض النقاد ان فرقة عبد الرحمن استطاعت لأول مرة تقديم المسرحية الشعبية البعيـدة عن الارتجال او التملق ، أو التطريب ؛ كما تصدت لتحمل عبء توجيهي عميق دون إسفاف بالفن أو مسخه مواعظ وخطابات (٢)

ولا يسعنـا أن نستفيض في الحديث عن كل هذه الفرق ، والمهم انها ظلت تعمل .. كل واحدة تقدم فنها ولونها على ما أسلفنا ، حتى قهرتها التطورات السياسية التي أعقبت الثورة ، وبدأ الدخل يتناقص ، والحماس يخف ، لكأن المسرح يخلف عصره الذهبي ، ويلج فترة ركود هي صدى للركود العام الذي شمل أوصال الحياة في مصر عقيب الخيبة التي منيت بها الآمال التي جاشت في صدور الجماهير أثناء ثورة ١٩١٩ .

ومامن جديد يذكر عن الحركة المسرحية ذلك الوقت سوى عودة يوسف وهبي من اوروبا وظهور فرقة رمسيس التي استطاعت ان تثب بالمسرح مرحلة الى الامام من الناحية الفنية . ذلك انه توفرت لها الامكانيات المادية الكبيرة والعناصر الكفوءة ، وحماسه الاستاذ وهبي بالذات ، وقـد كرس نفسه للمسرح والفن فراحت تقدم اعمالها الميلودرامية المبنية على المبالغة والتعبير العنيف والتوجيه الاخلاقي . ولعل نجاح هذه الفرقة لايعزى لتفوقها الفني فحسب ، بل لان الفرق الاخرى كانت قـد اشل نشاطها . فالريحاني سافر الى امريكا ، وجورج ابيض ومنيرة المهدية وعكاشة يعانون سكرات النهاية . ولكن مع هذا كان نجاح فرقة رمسيس مؤقتاً لم يتعد الثلاث سنوات . فقد خضعت هي الاخرى لضغط الظروف الخارجية . وماعت فورتها في غيابة الاستنقاع التاريخي والركود الاجتماعي . واصاب الحركة الفنية جزر مخيب ظلت محاولات النهوض تصطدم به يائسة الى منتصف الخمسينيات .

(١) يقول نعمان عاشور أنه لحن اكثر من ٢٠ مسرحية وترك اكثر من ٢٠٠ لحن .. ولنتذكر هنا ، انه منذ وفاة السيد درويش والمحاولات تبذل عبثاً لتأليف مسرحية غنائية تضاهي مسرحيات .. البروكة والعشرة الطيبة وفيزوز شاه .

(٢) انظر: تخطيطات في المسرح المصري - نجيب سرور . الآداب كانون الثاني عام ١٩٥٧

ففي عام ١٩٣٦ تدخلت الحكومة لتنفيذ المسرح . فدمجت اغلب الفرق في « الفرقة القومية المصرية » التي اعيد تأسيسها عام ١٩٤٢ باسم « الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى » وفي عام ١٩٥٣ صارت « الفرقــة المصرية الحديثة » ثم سميت بعدئذ « الفرقــة القومية » واصبحت تابعة لوزارة الثقافة والارشاد القومي .وخلال تلك الفترة ظهرت فرقة المسرح الحر التي لاتزال تقدم اعمالها الى يومنا هــذا ومن أبرز ماقدمته اعمال نجيب محفوظ الروائية : بداية ونهاية ـ بين القصرين ـ قصر الشوق .

والحقيقة ان تأريخ المسرح المصري منذ عام ١٩٥٢ عام الثورة ، هو تأريخ المحاولات الحكومية التي بذلت حديثاً للنهوض بهذا الفن . فأنشأت الفرق ، وبنت المسارح ، ويمكن استعراض أهم التطورات التي حدثت بما يلي :

١ ـ بناء مسرح الجمهورية، ومسرح الهرم ، ومسرح المقطم ، ومسرح الجيب ـ احترق ؛ تنقل الى القصر الفرعوني ـ ومسرح البالون في القاهرة ، وعدد آخر من المسارح في المدن الكبيرة والصغيرة .

٢ ـ تحويل بعض دور السينما الى مسارح .

٣ ـ تكوين فرقة المسرح الغنائي قدمت أوبريتات : العشرة الطيبة ، ويوم القيامة ، والبروكة ، ولكنها اوقفت اعمالها اخيرا لنقص العناصر الفنية التي يؤمل توفرهـــا بعد تخرج الدفعات الجديدة من « معهد الكونسرفاتوار » الذي افتتح منذ بضع سنوات لسد حاجة الفرق من الموسيقيين والعازفين وافراد الكورال وغير ذلك .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ ـ انشاء شعبتين للمسرح القومي . واحدة تتخصص في المسرحيات العالمية ، والثانية المحلية .. الا أن الشعبتين لم تحافظا فعلا على هذا التخصص .

٥ ـ انشاء خمس عشرة فرقة تابعة للتلفزيون ، تقدم كل منهــا مسرحية جديدة كل اسبوع تقريباً .

٦ ـ انشاء مسرح الجيب ، أواخر عام ١٩٦٢ الذي كان يديره سعد اردش . وغاية هذا المسرح كما يشرحها مديره : (هو ان يكون مركزا للبحوث المسرحية ومعملاً للتجريب يأخذ في اعتباره الحدود الواقعية للجمهور ومكانه من الثقافة المسرحية والفنية بوجه عام) .

وقدم المسرح موسمين ضما عدداً من المسرحيات التجريبية مثل لعبة النهــاية لصموئيل بيكيت ، والكراسي لأونيسكو ، والاستثناء والقاعدة لبريخت ، وياطالع الشجرة للحكيم ..

٧ ـ انشاء الفرقة الاستعراضية الكبرى التي تقدم أعمالها ـ وآخرها الليلة العظيمة ـ على مسرح البالون .

٨ - قيام فرق الحجاوي ، ورضا ، وليلي مظلوم للفنون الشعبية ، ثم دمجها .. هذا بالاضافة الى الفرق التي كانت قائمة وهي : فرقة الريحاني ، ورمسيس ، واسماعيل يس . والمسرح الحر .

ولقد رفد هذه النهضة فيض من التراجم التي تناولت شوامخ الاعمال المسرحية في العالم ، والدراسات الجادة عن مختلف الفنون المسرحية وتاريخها وخالقيها .

تاثير المسرح المصري

إزاء استقطاب مصر للمواهب الفنية التي أنبتتها البلدان العربية الأخرى ، انبثقت فيها - كما رأينا - نهضة مسرحية تناوبها التاه والركود ، المد والجزر .. خلال انطلاقتها نحو النضوج.

ولم تنحبس أمواج تلك النهضة بحدود مصر ، بل تجاوزتها الى البلاد العربية الأخرى ، فارتحلت الفرق الى سورية ولبنان وفلسطين والعراق وغيرها لتقدم عليها رواياتها ، مما يولد ضرباً من التفاعل الفني بين هذه الاقطار . واذا كانت مصر قد استقت جذور فنها من الفرق الوافدة من الشام فقد أوفت بعدئذ دينها ، وشرعت تبعث الى هذه الاقطار فرقها ناشرة الوعي الفني ، وواصلة بين نهضتها والجماهير العربية في شتى بلدانها .

ورأينا كيف كانت فرقة سلامة حجازي تفد الى سورية ولبنان وتنال نجاحاً منقطع النظير ، ثم حذت فرقة جورج أبيض حذوها ، وقامت بزيارة فلسطين ولبنان والعراق وتونس والجزائر ومراكش . وتعددت رحلات جورج أبيض ويوسف وهبي والفرق الأخرى الى الاقطار العربية .

وحديثاً ساهمت فرقة المسرح القومي مساهمة فعالة في توسيع رقعة النشاط المسرحي العربي ، وارساء قواعده في بعض البلدان ، فساعدت تونس والكويت على انشاء مسرحيها القوميين ، وزودتها بالخبرة والكفاءات ، كما قامت بتدريب بعض عناصرهما ، ولاتزال هذه الفرقة تقوم بجولاتها ، فتغذي الوعي ، مرسخة صلة المتفرج بالمسرح .

ولا نعدو الحقيقة اذا قلنا ان المسرح العربي في شتى اقطاره قد تأثر الى ابعدما حد بالمسرح المصري ، ونهضته واتجاهاته ، ومنحى تطوره . خاصة وان مصر كانت البلد الذي أنجب أعمق الكتاب المسرحيين واكثرهم جدية وتنوعاً .. هذا وان كانت المسرحية المؤلفة لا تزال دون المستوى العالمي .

مشاكل المسرح المصري

ينبغي ان ننوه منذ البداية بأن الحديث عن مشاكل المسرح المصري يتضمن بشكل بديهي الحديث عن مشاكل المسرح العربي بصفة عامة ، ذلك لان ثمة تشابهاً في النشأة والخصائص وتفاعلاً مستمراً بين هذه المسارح .

ولكن يمكن القول بأن هذه المشاكل تضخمت في مصر بالذات ، واتضحت معالمها ، نظراً لأن نهضتها المسرحية ، ربما عانت فترات ركود ، الا انها لم تعان انقطاعاً كما حدث في اقطار اخرى .. ولهذا كانت حركتها المسرحية هي الوجه البارز الذي يحمل عيوب وخصائص التكون بجلاء أكثر وبالحاح اشد .

ومن ابرز هذه العيوب **مشكلة اللغة** في ترددها بين الفصحى والعامية . ولقد انطرحت هذه المشكلة لأول مرة – كما ذكرت سابقاً – مع مسرحية « مصر الجديدة » لفرح انطون . ومنذذلك الحين والمشكلة مثارة . ماهي اللغة الملائمة لمسرح ؟ الفصحى ام العامية ؟ ولم تنجح كل المحاولات التي تتابعت لحل هذه المشكلة ، لأنها ظلت محاولات شخصية بعيدة عن التعميم . ومن هذه المحاولات كانت تجارب توفيق الحكيم في ايجاد اللغة الثالثة الوسيطة وتجارب محمود تيمور في كتابة المسرحية الواحدة مرتين ..

وبقيت هذه المشكلة تثير الجدل ، وتعوق مسيرة المسرح بالتردد ، بل وتحصره في حدود اقليمية تضيق أفقه القومي بله الانساني . وعندما ظهرت فرقة المسرح القومي فرض معها حل رسمي بأن يقتصر ماتقدمه على المسرحيات الفصيحة الا أنها لم تستمر على هذا « المنهج الحميد » ، بل اخذت كغيرها تقدم المسرحيات المؤلفة باللغة العامية تشجيعاً للتأليف المحلي .

والمشكلة الثانية هي **اهتمام الفرق المسرحية بالكم دون الكيف** ، فتقدم عدداً كبيراً من المسرحيات لاتدقق في اختيارها ، ولا تتقن التدريب عليها . ولا شك ان هـذا يؤدي الى غمر **الجمهور** بفيض من المسرحيات الغثة التي تهز ثقة المتفرج بمسرحه ، وتجعله يعرض عنه . وبما أن معظم هذه الفرق تابعة للدولة اي أنها متحررة من ضرورات شباك التذاكر ، فواضح أن المسرح المصري يفتقر للتخطيط العلمي الهادف .

وثالث المشاكل هي **دور المسارح** .. هذا رغم عدد المسارح الجديدة التي افتتحت في السنوات الاخيرة ولكن حين تقارن بين عدد الفرق العاملة وعدد المسارح نلاحظ حاجة مصر الى المزيد من الدور .

أما المشكلة الرابعة فهي **الفوضى وعدم التفرغ** .. ان اغلب الممثلين في مصر غير متفرغين للفرق التي يعملون بها ، بل يشتتون نشاطهم بين اعمال كثيرة . فواحدهم يعمل في التلفزيون والاذاعة والمسرح والسينما ، ولهذا يكون دوماً عاجزاً عن التركيز ، والاجادة هذا رغم توفر المواهب التي تثبت نفسها في مراحلها الاولى .. ثم لاتلبث ان تضيع وتتبعثر بالارهاق والتوزع وتعدد الاعمال ..

والمشكلة الخامسة تتعلق **بالمسرحة** .. لقد ادت قلة النتاج المسرحي المحلي الى الاتجاه

نحو الروايات بغية اعدادها المسرح . وكانت روايات نجيب محفوظ اهم الروايات التي مسرحت ، وقامت امينة الصاوي بهـــذا العمل ، ولم يحالفها النجاح . بل واجهتها حملة صحفية حفلت بالانتقادات . وقد كشفت تلك الحملة عن مسألتين جوهريتين الاولى هي **افتقـار المسرح للكاتب المحلي ، والثانية هي فشل ملء الفراغ بالاستفادة من الروايات التي ألفها كتابنا .**

وفي الفترة الاخيرة بدأت أسماء جديدة تغزو عالم المسرح مثل الدكتور يوسف ادريس ، وميخائيل رومان ، وشوقي عبد الحكيم ، ولطفي الخولي ، ومصطفى محمود ، واحمـــد عثمان وغيرهم .. الا ان الاتساع التكمي للمسرح يقتضي اشباعه ظهور العديد من المؤلفين ، وينتظر بعد حركة الترجمة الناشطة التي تعكف على نقل التراث المسرحي العالمي ان يظهر كتاب محليون يرتفعون بالتأليف المسرحي الى ذرى ممتازة .



ARCHIVE

توفيق الحكيم
ومسرح اللامعقول



- توفيق الحكيم

بقلم : سعد الله ونوس

حين بدأ توفيق الحكيم يكتب مسرحياته كان الصباغ الذهني هو الذي يلون المسرح في أوروبا .. فمنذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى أواسط القرن العشرين تتالت انفجارات فكرية زعزعت كثيراً من الوثوقيات ، وامدت الذهن بحيوية جياشة تبدت في تصد شامل لبحث كل شيء من جديد .. على ضوء تكوينات مستحدثة من القيم الفكرية .

وليس هنا مجال الحديث عن هذه الانفجارات التي أحدثها نيتشة وماركس وفرويد ولفيف الفلاسفة الوجوديين بدءاً من كيركجارد الى سارتر . وانما يهمنا فقط ان نشير الى ان الحيوية الذهنية التي نجمت عنها تركت تأثيراً قوياً على المسرح خاصة .. بسبب طواعيته للجدل ولتمحيص الأفكار ، فظهر ما يسميه النقاد « بالمسرح الذهني » ، وبرعت أعلام كثيرة في ترسيخ أسس هذا المسرح مثل شو ، وجيد ، وجيرودو .. وغيرهم .

وقد تأثر الحكيم اثناء اقامته في فرنسا بهذا الاتجاه فتبناه بعد عودته ، ونسج وفقــاً لأسسه اشهر مسرحياته .. أهل الكهف ، وبيجماليون ، وسليمان الحكيم ، وشهــرزاد ، وبراكسا ، والسلطان الحائر .

وما دامت غاية هذا البحث هي دراسة الاتجاه الجديد الذي انعطف اليه مسرح الحكيم في الفترة الأخيرة ، فانني سأمهد بتحليل وجيز لمسرح الفترة السابقة ، يكون كالجسر نتكىء عليه في اجتلاء ابعاد الاعمال الجديدة : ياطالع الشجرة ، رحلة صيد ، رحلة قطار ، الطعام لكل فم .

يقول الحكيم في مقدمة (ياطالع الشجرة) :

(كان المسرح الحديث ــ أيام دراسته في فرنسا ــ يقوم على المعنى والمنطق والعقل ، بل وخاصة على العقل والفكر والذهن الى ابعد حد . ومن هنا كان اتجاهي اليه مع المتجهين من عشاق المسرح الحديث في العالم يومئذ ، غير أني تحولت به التحول الذي يتنــاسب طبيعتي وحالة المجتمع الذي نشأت فيه ، وكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقي مثل أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم .. الخ ..)

ومن هذه العبارة يمكن أن نلم بالخاصيتين الأساسيتين اللتين تطبعان مسرحيات الفترة الأولى .. فهي أولاً مسرحيات ذهنية ، وهي ثانياً تعالج قضايا مستقاة من الفكر الشرقي. فأما عن الخاصية الذهنية في دراما الحكيم ، فتتجلى واضحة في الصراع والشخصيات والمصير .. فالصراع ينبع من مواقف عقلية متقابلة تتجاذب وتتناوش في مجرى أحداث مرسومة لتكون اطاراً شكلياً لهذا الصراع . والشخصيات المتحركة داخلها تتعرى من اللحم والدم ، لتكتسب شفافية الفكرة المجردة ولا واقعيتها . والمصير الذي ينسدل عليه ، يتخذ في الغالب طابعاً برهانيــا تتصوب فيه الافكار أو تتأكد ، او تتكشف .

وبمعنى ما ، يمكننا القول بأن هذا المسرح قائمة أسسه في الذهن كحوجلة تختبر فيهــا المفاهيم .. ما صلابتها ؟ وما الامكانيات الثاوية فيها ؟ ولهذا ينحــدر البطل « الانسان » في الدراما ، ليصير أداة حاملة للفكرة فحسب ، اي ليصير « ظل بطل » .. ومن ثم فان سقوطه التراجيدي يبقى قاصراً عن التأثير ، والتطهير المنشودين .. بسبب وهميته ، وانعدام التشابه بينه وبين المتفرج ، فما يسقط فعلا هو الفكرة التي تكون جوهر ومبعث الظل .. لا الانسان المأزوم .

ومن هنا نشأ اعراض الحكيم عن تمثيل مسرحياته متيقنا من سقوطها . وفيما بعد أكدت بضع تجارب يقينه . فهو لم ينح منحى ابسن او بيرانديللو او تشيكوف في مزج الفكر بالواقع الانساني كوسطين متفاعلين في صلب دراما الحضارة ، بل انه تجاوز الواقع مرة واحدة ، لينشيء ما سماه (مسرح الفكر المجازي) اي الفكر المجرد العاري من دلالاته وانعكاساته على واقع الانسان الحياتي متعالياً على حركة الآدميين .. (فاذا قـامت الرواية على « حركة الآدميين » كان مكانها المسرح المادي ، واذا قامت على « حركه الفكر » كان مكانها المسرح الذهني) (١) ثم ..

(وعلى نحو أشق جاءت صعوبة تمثيل مسرحيات أهل الكهف — وشهرزاد — لأن الفكر هنا ليس هو « الفكر الواقعي » بل هو « الفكر المجازي » الأسطوري باشخاصه الاسطورية او المجازية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية) (٢).

واستكناه مضامين اشهر مسرحيات الحكيم تلك يوضح بجلاء كل ما ذكرناه . ففي مسرحية « اهل الكهف » مثلا تتصادم الحقيقة مع الواقع في بوتقة ذهنية تستمد مدارها من حكاية دينية ، لتتولد المأساة من هذا الصدام الذي لا يحل حتى بمعونة الحب المطلق الذي يدنينا من الأبدية . ومعطيات المسرحية برهانية ، تريد اثبات ان الانسان يحيا بروابط زمانية تعززها العادات والعلائق وانماط التفكير والسلوك . فاذا جرد من هذه الروابط سقط في غيـابة التاريخ ، وتحول منفياً لا يتلاءم .. وهذا السمت عودة شخوص الكهف الثلاثة الى الحيـاة باستحالة عجزوا عن تخطيها . كان التاريخ ، الذي هو الحقيقة ، ينصب فخاً من الانفصال بينهم وبين مدينتهم ــ الواقع ــ بعد مئات السنين . ولم يفلتوا من الفخ ، بل سقطوا ليصبحوا برهان فكرة دون ان يقنعوا احساسنا بوجودهم الحقيقي او المحتمل ..

وبعـد فترة ، استغل الحكيم تراجيديا « أوديب » لسوفوكليس برهاناً ثانياً على نفس الفكرة .. والتقابل العقلي الذي ذكرناه يبدو في مسرحيات أخرى اكثر مباشرة ؛ مما يعمق ملامح مسرح الحكيم .. ويجذر أصوله .. ففي مسرحية « بيجماليون » يتواجـه الفن بالحياة كقطبي جذب يتوه بينهما الانسان ويتأرجح .. أيهما يختار ؟ جالاتيا تحفة الفن ؟ أم جالاتيا اصطخاب الحياة ؟ عبدها بيجماليون فناً ، ثم سئم .. وامتلكها حياة ثم سئم .. وعادت فناً ولم يقنع .. وبـدد الصراع صفاءه ، وعصرته الخيبة المتكررة فسقط ضحية حيرته ، وهو يغمغم

(١) مقدمة مسرحية « الملك أوديب »

(٢) مقدمة مسرحية « ياطالع الشجرة »

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحكمة الكاتب .. لربما - بالتجاوز الفني المطرد فقط - تهدىء عذابنا .. خاصة وأن اتحاد الفن بالحياة مطمح مستحيل . والأشخاص هنا أيضاً كما في أهــل الكهف ، لايملكون اية ذاتية خاصة .. ولعل ذلك ما يميز اصلا بين مسرح الفكر ومسرح المجتمع .

ومن أوصال مسرحية « السلطان الحــائر » يتطاول سؤال آخر .. سؤال صارم وصريح : السيف أم القانون ؟ ويجسد البناء الدرامي المرة الاخيرة - تلك كانت آخر مسرحيات الفــترة الأولى - كل خصائص دراما الذهن التي التزمها الحكيم . فالفكرتان المتجادلتان هما منبع الحركة والتوتر . وهما الجوهر الماهوي للأبطال . وبتجاذبهما العقلي ترتسم أبعاد المصير .

وهكذا فإن مسرح الحكيم في فترته الاولى تطرف في ذهنيته ، وأمعن في تجريد متعال عزله عن اضواء المسرح المادي ، ليبقيه في حيز المسرح المقروء . وكان في ذلك مخلصاً لعقلانية مفعمة بالحيوية قد تثير الاعجاب ، لكنها تفرغ الدراما من الامكانيات التراجيدية وجلالها ؛ كما تعقم قدرتها التطهيرية . ولما حاول في « السلطان الحائر » زرق التجريد بسيالة من الحياة خانته طرائقه . واختلت فكرة القانون لديه . فقام الاشكال على اساس من حرفية القانون لا من روحه ؛ مما أوهن الصراع ، وحصره في حدود ضيقة ومفتعلة؛ بحيث ان السؤال المطروح في المسرحية هو : السيف أم القانون الحرفي « الشكلي » ؟ وبدون ريب ليس ذلك ما قصده الحكيم ، بل ما انزلق اليه بالخطأ . وان يؤد قليل من تطعيم الفكر بالشخصية الى مثل هــذا التخلخل ؛ فمرد ذلك أن الذهنية عند المؤلف مطلقة ، ومنفية كلياً عن التطبيقات الحياتية . ولهذا كان لابد أن تكون مبادرة الحكيم الى كتابة « اللامعقول » (١) بمثابــة انفجار ادبي ، يطلق خلف غباره اكثر من علامة استفهام . ولقد هزت مسرحية « ياطالع الشجرة » مــع بعض الاعمال التي شرع مسرح الجيب في القاهرة بتقديمها ركود جو الادب والفن . والقت النقد امام قيم جديدة ينبغي بحثها ودراستها .. فثمة تناقض يطــل منذ البداية - حسب رأي النقاد طبعاً - .. تناقض يعبر عنه سؤال : كيف يهجر كاتب أقصى العقــلانية عابراً الى « اللامعقول » مرة واحدة .؟

ولقد همس عن شغف الحكيم بملاحقة « الموضات الادبية » ؛ إلا أن هذا لن يستوقفنا ؛ لأن ما نحاوله هو فهم الاعمال الجديدة . واستكشاف نوعية الرابطة التي تصل ما بين الفترتين.. أهي تناقض أم استمرار ؟ تعثر أم تنام ؟.

---

(١) أستعمل هنا تسمية النقاد التي اطلقوها حــين ظهرت « ياطالع الشجرة » والتي شجعها الحكيم . وهي تسمية عجلى وخاطئة كما سنرى فيما بعد .. والحكيم نفسه حاول بعــد ذلك ازالة اللبس الذي اثارته التسمية في « ملحق الطعام لكل فم »

اما هل كتبها شغفاً بالموضة ، او (تمشياً مع دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل انواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الابواب أمام كل السبل والطرق والاساليب) (١) .. فذلك مالا يكرثنا .. والاجدى ان نعاين هـذه التجارب متلمسين تقييمها .

وهنا لابد من التنويه الى ان تقييم كل « تجربة ادبية مبتكرة » ينبغي ان يتخذ مساراً معاكساً لعملية النقد المعتادة ؛ فيبدأ من باطن العمل يكشفه ، ويضويء غوامضه ، ثم يتدرج متموجاً الى الخارج ... وهو بهـذا المعنى كشف لقيم جديدة تستقى من ماهية التكوين الفني للعمل .. وليس عملية تطبيقية تزن النتاج بموازين القيم السابقة والثابتة ... فما هي اذن مسرحية « ياطالع الشجرة » ؟

حين يتساءل المرء ما هي مسرحية « في انتظار جودو » لصموئيل بيكيت تفاجئه حيرة غير متوقعة . وسيجد امامـه كثيراً من الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة في نفس الوقت . وعندما يتحن كل شيء لايبقى بين ايدينا ما هو مؤكد . ولعل ذلك بالضبط مايريده بيكيت. فهو يقامر بوسائله ليعبر فعلاً عن اللامعقول .. واذن فما لها مفارقة ان يكون حصاد العملية باقة من افكار منسقة .. مترابطة وواضحة ! اذ أنه بذلك يعطي عكس ماير يده . فالمضمون عنده هو اللامعنى ، سئل مرة (من هو جودو ؟) فأجاب : (لو كنت اعرفه لقلت ذلك في المسرحية ..) ولهذا جاءت مؤلفاته مسدودة امام اسئلة العقل .. وان نستفسر عن المعنى فذلك مدخل سيء الى اعماله ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن الأمر لدى توفيق الحكيم يختلف تماماً عما هو عند بيكيت .. فنحن بقليل من الجهد التحليلي نستطيع أن نحدد ببعض اليقين البناء الفكري المتطاول خلف عمله . ولئن كان الشكل غريباً عن المنطق ، فما ذلك إلا امتياز سنوضح معالمه عما قليل ..

ينفرج الستار في مسرحية « يا طالع الشجرة » عن محقق يبحث في اختفاء زوجة غادرت بيتها منذ ثلاثة أيام ، ثم لم تعد . أمامه خادمة البيت .. وخلال حوار طويل ، تتكشف لنا بعض ملامح الزوجة وزوجها . هي عاقر .. أسقطت في زواج سابق بنتها بهية وهي في شهرها الرابع .. ومنذ ذلك الحين تفوقع وجودها على « بهية » التي لم تولد . وأصبحت ذريعتهـا الوحيدة للوجود هو ان تنتظرها ، وتتهيأ لمقدمها . أما الزوج ، فهو مفتش سكة حديد محال على التقاعد تزوج بهانة منذ تسع سنوات .. وهو يحيا من أجل شجرة برتقال في حديقة البيت . وثمة علاقة غامضة ووثيقة تربطه الى سحلية تعيش في جحر تحت الشجرة .. ويمضي التحقيق ..

---

(١) مقدمة « ياطالع الشجرة » .

بعد الخادمة يأتي دور الزوج ، ثم شاهد غريب « الدرويش » كان بهادر أفندي -- الزوج — قد التقى به منذ سنوات طويلة في احدى جولاته التفتيشية بالقطار . وتحت ظاهر من الكلام الغامض المختلط تضيق الحلقة حول الزوج ويساق الى السجن ...

وفجأة تظهر الزوجة .. تماماً بينما يحفر معاونا المحقق تحت الشجرة بحثاً عن جثتها .. وتدهش الزوجة لكل ماحدث ، ويفرج عن بهادر فيسكب المحقق اعتذاراته قبل أن يلم أوراقه ويرحل .. ثم يدور بين الزوج والزوجة حوار طويل موصد ، لا تنفرج فيه ثغرة تواصل بينهما . ويخنق بهادر بهانة ، ويبلغ عن نفسه ، فيضحك المحقق معتبراً الأمر مزاحاً .. ويظهر الدرويش ليكون شاهد الجريمة .. وفي غمرة هذا التوتر الشامل يخرج بهادر ليحمل جثة امرأته فلا يجدها .. لكنه يجد جثة السحلية .. ويهبط الستار فيما تضج الأصوات بأغنية « السبوع » ، فصفير القطار ، فأغنية ياطالع الشجرة (١) .

ولأول وهلة يلوح البناء غريباً .. متشابكاً لا يعطي إلا الضباب ، ولكن بقليل من التعمق ينجلي كل الضباب ، واني لأعجب لكل الذين همهموا بالدهشة ، وقلبوا شتى الاحتمالات ، ثم اعلنوا ببساطة ان المسرحية لغو .. ترى هل دققوا قليلاً في تضاعيفها وخفاياها .؟ لو فعلوا لما غمض عليهم المضمون . وبتحسسهم السطحي فقط ترددوا الى إساءة فهم الحكيم كلياً ، وعجزوا عن تقييم عمله الجديد . على الرغم من ان تربته لا تفترق عن تربة الأعمال الأولى . وتتوفر فيه أيضاً الخاصيتان اللتان تطبعان مسرح الحكيم وأعني : الذهنية ، والمتح من فكر الشرق ، وفنه الشعبي . .

ان الجدل الفكري ، يتكرر في مسرحية « ياطالع الشجرة » ، ولكن بشكل متطور أكسبه غنى واحكاماً ، واذا كان الشكل يستمد نفسه من المضمون فقد اصطنع الحكيم لمضمونه أفضل الأشكال .

وقبل أن نسترسل في بحث الجانب الفكري ، لنتمهل قليلاً عند مصدر الالهـــام . كان الحكيم في الماضي يستلهم من الفكر الشرقي مادته . أهل الكهف من حكاية دينية ، وشهرزاد من حكاية شعبية ، والسلطان الحائر من واقعة وردت في تاريخ المماليك .. الخ . وحلال الانطاقة الحديثة لم يبدل منهجه .. فها هو يستلهم من الفن الشعبي متكأ عمله (وأحب دائماً ان أرى ، وان أستخرج كما حدث عندي في شهرزاد من فننا الشعبي أساساً فكرياً . حتى عندما لايريد الفن الشعبي ان يقول شيئاً . بل وعلى الاخص عندما لا يريد أن يقول شيئاً ... وفننا الشعبي - لأنه نابع من الفطرة المتصلة اتصالاً مباشراً بالطبيعة وبالكون - يقول أشياء كثيرة دون

---

(١) هذا التلخيص لا يغني أبداً عن قراءة المسرحية . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان يبدو عليه انه يقول شيئاً . وان هذا الخلط الذي نحسبه خلطاً ليس الا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره ، عندما نتأملها نجدها مشحونة بطاقات فنية صالحة للاستلهام والاستغلال الفني . ذلك ان الفنان الشعبي لم يحاول محاكاة اساليب الجمال الفني التقليدية) (١) .

لقد استوحى الحكيم مسرحيته من الاغنية الشعبية العربية التي تقول كلماتها : ياطالع الشجرة .. هات لي معك بقرة .. تحلب وتسقيني .. بالملعقة الصيني .. والملعقة انكسرت .. يامن يداويني .. داواني عبد الله .. دخلت بيت الله ... الخ ..

وعندما يسمع المرء كلمات الاغنية يحسب انها بلا معنى ، فما ان يتأملها بعض الوقت حتى ينبهر ذهنه بطفح المعاني الجائشة فيها .. انها ابسط التعبيرات الشعبية عن الحلم بالمستحيل .. ومنذ ألقي الانسان في متاهات العالم ، وهو يطارد بشبقية لا تهادن او تهدأ المستحيل الذي لا يطال . ويثل هذه المطاردة - كما يقال احياناً - ولدت الحضارة ، وترعرعت .

والعلم في جوهره انفصال عن الواقع .. وساحة مغتبطة تجذب المرء لتسلخه عن وضعه الحياتي ، فيتبعثر في الفراغ . لا يقف على ارض ، ولا يطال سماء على حد تعبير يوجين اونيل . وبهادر افندي هو احد ضحايا هذا التبعثر . كان مفتشاً في السكة الحديد .. لا يبرح القطار (الترابط الرمزي بين الحياة والقطار قديم) تتخطف نظراته الجائعة التي يجتازها القطار كأنها أضغاث الاحلام . وتلتهب روحه توقاً الى هذه الاشجار . الى كل الاشجار . يريد أن يمتلك كل شيء بكثرته (أريد هذه الشجرة . وهذه . وهذه . وهذه . امسكوا لي شجرة من هذه الاشجار الهاربة من القطار . هذه واحدة . وهذه الثانية . وهذه الثالثة . وهذه الرابعة . وهذه الخامسة . وهكذا . وهكذا . (٢)

وإذ يتعذر امتلاك العالم كله ، فلماذا لا يختزله بصورة « تخيلية » مدهشة . شجرة تطرح أربعة مواسم مختلفة في عام واحد . البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع ، والتين في الصيف ، والرمان في الخريف . هذا حلم (التعلق الانساني بالمستحيل) يجول في باطن نفسه - في ظلمة لاوعيه - . ويمثله « الدرويش » .. ومن هذا الدرويش الغريب يسمع عن تلك الشجرة العجيبة ، فيتحول وجوده بعدئذ بحثاً معذباً عنها . وقد وفق الحكيم تماماً في تجسيد (الحلم الباطني) بشخصية الدرويش ، فهو اولاً يركب القطار ، وله شهادة ميلاد ، ويستطيع ان يقطف من الهواء عشرة تذاكر . أي انه موجود ولا سبيل الى تجاهله . وهو يختزن سر بهادر ، ويعرف ماينوي . وما يشغل باله :

(المحقق : هل لديك معلومات في الموضوع ؟

---

(١) مقدمة « يا طالع الشجرة » .
(٢) ياطالع الشجرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدرويش : أي موضوع ؟
المحقق : اختفاء زوجته .
الدرويش : (للزوج) فملتها اذن) (١)
(المفتش : هل تعرف ماذا أطلب من حياتي ؟
الدرويش : ياطالع الشجرة . . هات لي معك بقرة
تحلب وتسقيني . . بالملعقة الصيني
المفتش : يظهر أنك عرفت
الدرويش : العارف لايعرف) (٢)
وأيضاً . . (الدرويش : انك لست شجرة
الزوج : هذا بديهي . .
الدرويش : ولذلك ستقتل زوجتك ان لم تكن قتلتها . .) (٣)

وهو فضلا عن ذلك لايظهر الا اذا أراد له بهادر أن يظهر ، ولا يتحرك من تلقاء نفسه ، كما لايتطوع بالكلام مالم يؤمر . واذن فانسه الخافي من بهادر . انه الحلم الذي يملك الحوافز ، وجزءاً من حقيقتنا . وهذا يتطابق مع وجهة نظر علم النفس في « الحلم » ، وسطوته الباطنية .

ويتزوج بهادر افندي الست بهانة العاقر التي تملك بيتاً في حلية الزيتون ، والتي يتقولب وجودها هي الاخرى حول حلم مستحيل . أن تلد ابنتها ثانية بعد ان اسقطتهاقديماً . ومن الطبيعي أن ينعدم بينهما التواصل نتيجة انغماس كل منهما في « مسألته الذاتية » . واللوحة التي تصور نوع أحاديثهما اليومية تفضح عزلتهما ، والجدار السميك المنغرس بينهما . وبهادر المتشرنق على شجرة المستحيل ، يحس احساساً شاملاً بعقم زوجته ، ولايجد لهـــا معنى .. وهو يود من صميمه لو يقدمها طعاماً لجذور الشجرة علّه بعد ذلك يحصل على البقرة التي تحلب وتسقيه بالملعقة الصيني . وبما ان انجاز مايعتمل في خبيئة نفسه المبهمة شائك وصعب ، فانه يفر بعملية « إبدالية » من الصعوبات .. وتتقمص السحلية في باطنه هيئة زوجته ، وتتخذ سمتها وخصائصها . وبهـــذا يسهل عليه تفريغ رغباته وعواطفه من خلال الموضوع البديل . ومعرفته بالسحلية عمرها تسع سنوات ، وتزوج بهانة منذ تسع سنوات . والسحلية وحيدة بلا اهل او نسل ، وبهانةوحيدة بلا اهل او نسل . واختفاء الزوجة يصاحبه اختفاء السحلية . وبعودة الزوجة عادت السحلية . وحين خنق بهادر بهانة ، وراح ليحمل جثتها ، لم يجد الا جثة الشيخة خضرة .. وهي مفاجأة

---

(١) و(٢) و(٣) ياطالع الشجرة .

لكنها الحدث الدرامي الحقيقي في المسرحية . لقد قتل بهادر السلحية .. وكان في الواقع يقتل زوجته . وما المسرحية كلها الا كشف لهذا التطابق بين الواقع والحقيقة . ان بهادر لم يقتل زوجته ، بل قتل السحلية بصورة غامضة وجانبية .. وكان معنى هذا العمل على المستوى النفسي قتل الزوجة لتكون سهاد شجرته . واداة الكشف هي السؤال يطرحه المحقق . والسؤال خاصية العقل الواعي .. وبذلك يجسد المحقق عقل بهادر الواعي ، ممثلا الواقع بقيمه ومثله ومقاييسه .. تماماً كما مثل الدرويش الحلم والمستحيل . ومن التناقض يولد الصراع ، الا انه هذه المرة صراع ملفوف بفنية دقيقة ، يكشف طبيعته واطرافه بنفسه عبر تناميه ، واذن فالمسرحية كلها تدور داخل بهادر افندي .. اصطراع الحلم بالواقع .. والحدثان الوحيدان في المسرحية هما اختفاء الشيخة خضرة ، ثم قتلها ، لكن بهذين الحدثين الابداليين تتم جريمة اخرى .. تنفذ في صمت الانا وعلى صعيد الرغبة .. تلك جريمة قتل الزوجة المستورة والمتوهمة دائماً . وهكذا فان مفتاح العمل كله يكمن في تصور المسرح منصوباً داخل انسان حيث تتداخل الأزمنة والامكنة ويتحطم نظام العالم اليومي المألوف .

وهو – بدون ريب – عمل مكتظ بالمعنى . اننا جميعاً نتخطى خواءنا وقصور معطيات الواقع بالحلم ، ومن اجل تحقيق احلامنا لا نتورع عن التضحية بالآخرين . وقد لا تنفذ هذه التضحية مباشرة ، بل بصورة تمويهية تحتال بها النفس لتحقيق تكيفها مع نوازعها وضرورات الواقع بآن واحد ، وتكون ضرباً من المصالحة اللاعجدية بين الحلم والواقع .

وعلى هذا ، فإن المضمون ممكن الفهم ، وليس – لامعقولا – كما ضج البعض ، إلا اذا كانت ملاحظات علم النفس مازالت في حيز الشك وغير معقولة . ومن ازدحام مسرحية « ياطالع الشجرة » بالمعنى يفترق توفيق الحكيم عن كتاب اللامعقول في الغرب . لعله يقترب قليلاً من اونيسكو الذي يعبر في معظم مسرحياته عن افكار معقولة ، لكنه يختلف كثيراً عن اولئك الذين لا يشف تحطيمهم للشكل الدرامي الا عن حطام المعنى نفسه اي عن اللامعنى . والعقلانية – سمة الاعمال الاولى – التي كانت تنصب على مسرح الحكيم فكرتين تتطاحنان ، مازالت مندسة في صميم اعماله كمصدر للحركة الدرامية ، غير انها هذه المرة تطهرت من التجريد ، ومن التقابل العاري الذي يسرق من العمل ظلاله وايحاءاته واعماقه .. فهنا – كما نرى – اتحدث الفكرة بالانسان ، وتحقق الوضع الطبيعي للدراما حين يصير الانسان ذو الفكرة هو البطل لا الفكرة المشخصة عرضاً بإنسان . ومن هنا فالشكل « اللامعقول » في مسرحية « ياطالع الشجرة » عبارة عن تطوير لدراما الحكيم نحو التماسك والعمق ، وليس قفزاً اهوج بلا جذور ، ولقد وضح الحكيم ذلك في الحاشية التي الحقها بمسرحية الطعام لكل فم . (اللامعقول.. واخشى ان اكون انا المسؤول عن هذه التسمية في مقدمة « ياطالع الشجرة » ليس معناه عندي انه

موقف ضد العقل . فأنا لست من هذه الطائفة . ان مايصدر عني انما يصدر تحت سيطرة عقلي غـير اني اعتقد ان عقلنا البشري له من سعة الافق مايسمح لنا احياناً ان نخرج عليه لنتأمله وندرسه عن بعد . اني قصدت عمداً استخدام كلمة « اللامعقول » لأنها هي التي تعبر عن موقفي واتجاهي . وهي شيء آخر غير مسرح العبث كما يسمى في اوروبا وامريكا . ان اللامعقول شيء والعبث شيء آخر . مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً في حين ان مسرح اللامعقول عندي هو عمل يتعلق بالشكل فقط . بل ان فن العبث يبتدىء فعلاً وينبع اصلاً من المضمون.. من فكرة ان العالم عبث لينتهي الى الشكل العبثي الملائم لهـذا المضمون . اما في حالتي فإن اللامعقول هو وضع العالم المعقول في اطار لامعقول ..)

واظن ان في هذه العبارة المسهبة توضيحاً كافياً لمغزى الاعمال الاخيرة ؛ فيصلها بمـا سبقها مضموناً ، لكنه يمضي بها تطويراً واغناء من حيث الشكل . ولدى تحليل مسرحياته الثلاث الاخرى لانجد الا توكيداً لنفس الفكرة .

في « رحلة قطار » يعود فيرمن الى حياتنا التي نعيشها بقطار قديم متآكل يجرجر عرباته المترنحة في رحلة غامضة .. رحلة ليست الا مانتوي تنفيذه : المـالي مسافر ليطلق زوجته .. والموسيقي ليتزوج ..الخ..

وتفجأ مسيرة القطار اشارة مرور ، ويختلف السائق والوقاد على لونهـا . أحدهما يقول خضراء .. والثاني حمراء . يقف القطار ، ويبدآن في مشاورة الركاب ؟ بيد أن الشورى تفاقم الوضع اضطرابا .. فالركاب ينقسمون ايضاً بنفس النسبة . البعض يقول خضراء .. والآخرون يؤكدون أنها حمراء . وجلي أن تحديد اللون ـ بالمعنى النفسي ـ عملية (إسقاطية) تلقي النفس بها على أشياء العالم الخارجي ألوانها ونوازعها . وبذا يتسع مدلول كلمة خضراء او حمراء ليغدو وكأنه كلمة شاملة عن هذا العالم . انه « استجابتنا » الصميمية للمستقبل . واعل المستقبل كوة تنفتح أو تنسدفي دواخلنا لا وفقاً لقوانين الواقع الموضوعي ، بل الواقع الذاتي المجلبب بالاسرار. ولكن حين تتناوش مسيرة قطار جملة آراء متضاربة كهذه تنفجر أزمة .. فقطار على شريط حديدي لايستطيع التوقف . (ـ نحن مضطرون للاختيار في الحركة ومن غير أن تتاح لنا فرصة للسكون والتدبر ـ) .. ثمة قطارات خلف قطارنا ، واخرى امامه . اجيال متلاحقة دائبة الحركة على منحنى الحياة .. ولهـذا فلا مفر من السير والتقدم بمعزل ، وعلى الرغم ، من تضارب الآراء . ويوجد دائمـاً الشخص الذي يتحمل المسؤوليـة ويقبل المخاطرة .. ويمضي تريك تراك .. تريك .. تراك .

والمدهش أن الاشارة ـ كما يتضح فيما بعد ـ لم تكن مضيئة . ومع هذا ، لم يسأل واحد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الركاب الا وأجاب بأنه يرى لونا ما . مما يدل على أن الاجابة جاهزة في الداخل تترقب أية بادرة لتسقط على الاشياء الخارجية ، فتصبغها بصباغها وتؤكد نفسها عبرها .

وأن ترتدي أشياء العالم الخارجي اتجاهاتنا النفسية، فذلك معقول الى اقصى حد. بافتراض أن مفهوم «المعقولية» قد اتسع في عصرنا، وتصححت حدوده، فتعدى العمليات التي يؤديها الذهن في ساحة الشعور الى مايدور خلف الشعور حيث تتشابك قوى غامضة لها قوانينها وبديهياتها التي تتوثق باضطراد البحث والتجريب. وبما ان العقل يملك من المرونة مايتيح له دراسة نفسه واجتلاء إطاراته ؛ فان بوسعه التحرك اذن الى اخفى مناطقه وأعمق امتداداته متخذاً من الوسائل المبتكرة ما يلائم تحركه . خاصة وان فهم الانسان يلزمنا بمثل هذه التوسعات في الوسائل ، ويضطرنا الى نهج ديناميكي لايقنع بما أنجز حتى الان ، بل يتجاوز نفسه لحساب غايته مضحيا بالاستقرار النابع من القناعة والتسليم . ومادام حتى الآن في مضمار كشف ظلمات الانسان لم يبلغ بعد شكله النهائي، ولهذا فماذا يحول بيننا وبين التجريب ؟

وطالما ان تجربتنا تتغيى الفهم فستظل محصورة في دائرة المعقول . لأن الفهم مطلب عقلي في الجوهر ذو انعكاسات نفسية في النتائج .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبذلك فان مسرحية « رحلة قطار » معقولة كمسرحية « ياطالع الشجرة » ومثلها يتحد فيها المضمون بالشكل اتحاداً كاملا ، فيعكس كل منهما الآخر بشفافية هي مرمى الفن الجيد دائماً . وفي المرحلة الاولى كانت مشكلة الحكيم هي قصور الشكل بالقياس الى المضمون ، وعجز وسائله التكنيكية عن ارتداء افكاره ، فثمة تزحزح يحول دون وحدة العمل المتكاملة التي تجعل المضمون ملء الشكل : والشكل وسع المضمون . وكانت معظم مسرحيات الفترة الاولى تؤدي معانيها باللفظة لا بالتكوينات الحركية والشكلية المنبعثة من طبيعة الأفكار . وتكرر البناء الدرامي متشابهاً في أهل الكهف ، وبيجماليون ، وبراكسا ، وشهرزاد مع اختلاف مغازي هذه المسرحيات ومدلولاتها الفكرية . وكان ذلك قصوراً أخذت المرحلة الثانية تتحاشاه .

ومسرحية « رحلة صيد (١) » تختزن نفس الخصائص تقريباً . فهي تطرح صراعا قديماً داخل تركيب فني مستحدث . صراع الانسان مع الموت .. وبينما لايرى الموت فينا الا كتل لحم وعظم ، فان الانسان يدرك جيداً أنه اكثر من كمية لحم وعظم (ولكني لست مجرد قطعة لحم .. الاسد هو الذي يراني كذلك . ولكن الاسد بعيـــد .. وبندقيتي في يدي .. ولم اسمع له زئيراً .. انه بالطبع سيزأر عندما يقترب .. وسأنتصر عليه .. اني لست قطعة لحم فقط .. اني شيء آخر ايضاً) .

---

(١) نشرت في ملحق أهرام الجمعة ١٩٦٣/١/٤

الطبيب ملقى على حافة غابة .. وعلى بعد منه بندقية فوق التراب .. انه صياد يبحث عن الاسد الملعون الذي يفسد كل شيء . (اني سعيد طبعاً ..و.. ولكن هنالك مع ذلك شيء .. شيء يجعلني لاأهدأ .. يجعلنا لانهدأ .. نحن في رحلة صيد مستمرة) وفيما هو منبطح على الارض تتقدم وجوه حياته بأسلوب فني محكم ، لتروي حكايته وترسم مأساته . لقد قضى حياتـــه يلهث وراء المرض .. يصطاد بالبحث والتنقيب والعمل الشاق الذي لايهدأ له أوار أسد الغابة الذي يحيل الحياة مايشبه الكذبة ، والحب مايشبه السراب .. (الرجل : وأنا أشعر بتعب .. بالتعب المقبل بمعاودة الكفاح .. كفاحي مستمر .. لان العلم مستمر).

وحتى الفن (تمثله الألوان الزاهية وموسيقى بيتهوفن) .. وحتى الدين (تجسده الاصوات المكبرة) لايطامنان شوق الطبيب الى هزيمة الاسد والظفر به .

ولكنه أخيراً يسقط في شدقه ، وترتفع أصوات : النجدة .. النجدة . . انقـــذوه . . اسرعوا .. الدكتور في فم الاسد .

انها المأساة القديمة ، ومازلنا الى الان مهزومين .. الا ان الطبيب عمق مأساته بأظافره ، حين ضيع متنع الفن والحب (وهي متع تتوافق في كل مؤلفات الحكيم مـــع نوع من الخلود الشعري) .. ولئن فشلنا في قهر الموت ماديا ، فلدينا وسائلنا للانتصار عليه روحياً ومعنوياً . وان المأساة تنفسخ عندما لانجد الوسائل الاخرى ، او ننفيها بلا مبالاة .

والفن لدى مؤلفنا ليس دائماً « الجمالية » المشبعة للروح فحسب . وهاهو في آخر مسرحياته « الطعام لكل فم » يربط الفن بتعبير مصيري للحياة الانسانية .

ان حمدي وسميرة زوجان يسوقان حياة تافهة وفارغة .. لاعمق فيها ولاابعاد لها . حمدي رئيس قسم محفوظات لاتشغله الا مباريات طاولة النرد . وسميرة امرأة تصدأ في المطبخ ، ولم تمد يدها الى البيانو منذ زمن بعيد . وفجأة يظهر نشع على الحائط سببته المياه التي سكبتها جارتهم عطيات لتنظيف شقتها في الدور العلوي ، وتتمطى ظلال في النشع ، وتظهر شخوص .. وتذهل حياة الزوجين بحياة مختلفة تدور احداثها على الحائط المبلل بالماء : طارق الشاب المشغول بمشروع يحقق الرفاهية لكل الناس بأبخس الاثمان .. وناديا التي تريد ان تنتقم من امهـــا اذ خانت اباهـــا وقتلته لتتزوج ابن عمها .. وتحرض الفتاة اخاها على الثأر ، لكن طارق لايريد ان يترك ابحاثه ليجري تحقيقاً بعده يحكم على امه : (ثقي ياناديا ان مشروعي هذا هو العدالة .. العدالة كما يفهمها عصر الذرة وعصور الغد . اما عدالة هاملت واليكترا فهي مجرد كلمة جميلة لم يعد يحق لاحد في عصرنا ان يضيع حياته من أجلها) (١) .

(١) الطعام لكل فم .

ثم . . (**طارق** : — محدثاً أخته — أنا لم اشاهد شيئا .. انت التي تخبريني كالخبر الشبح هاملت . ومع ذلك فأنت تعرفين ان هاملت لم يكتف بكلام الشبح ، بل اجرى تحقيقاً بنفسه . . تحقيقاً استغرق وقتاً وجهدا ، هل تريدين ان اترك مشروعاتي .. ودراساتي وابحاثي واقوم بهذا التحقيق؟) (١) .

وازمـــة طارق هي انه لايستطيع الوقوف . لانه يحيا في عصر صاروخي . اما هاملت فـــاذا كان سيصنع لو لم يقم بتحقيقه . فعصره الثابت ماكان يطالبه بما يطالبنا به عصرنا المتحرك . ولهذا قرر طارق أن يسافر وأخته تاركين أمهما ، دون أن يجري اي تحقيق ، ودون أن يشغل نفسه بالحـكم عليها . واذن فالفن ماعاد تلك التناقضات النفسية والحيرات المتطرفة المبررة بسكون العصر ؛ وانما غدا حلماً جماعياً لتغيير جذري يعبر بنا ماوراء الجوع والعذاب والمرض . والبطل فيه هو الانسانية تتقرى الغد المشرق الوضاء .

وتهز هذه الرؤيا الغامضة حياة الزوجين ، فيدركان مدى تفاهة حياتهما الماضية ، وتتبدل اهتماماتهما فجأة .. حمدي يكب على كتبه ويجهز بدرس ويحلل مؤلفاً كتابه عن الحلم الذي يرهص للواقع . حلم الشبع العام . وسميرة تنفض الغبار عن البيانو ، وتعود للعزف اليومي . وكذلك .. تستعيد حياتهما معناها الضائع بالمشاركة في البناء الانساني . وتضفي الغاية على وجودهما تفلاو رسوخاً .

وسواء كانت هذه الرؤيا دالة على « الثقافة » المشتملة على وحدة تاريخ الحضارة الانسانية تقدمهمـــا الوسائل التعبيرية المعاصرة كالتلفزيون او السينما ، أم كانت عطاء باطن حمدي وسميرة وحلمهما الرامز للحلم الانساني بإفراغ سيولة حياتهما فيغيرها ، ويملأ طواياها لترتبط بعد ئذ بفكرة مستقبلية عامة . أقول سواء أكانت تلك أم هـذه ، فانها — الرؤيا — في صميمها تحوير معاصر لما ينبغي ان يكون عليه الفن او اتصال الفن بالعلم في نقطة خاصة يمكن ان يكسب الحياة الانسانية منحى للسير نحو الاكمل ..

(سميرة : اذا كانت ناديا وامها وطارق مجرد خيال؛ فلماذا لانكون نحن ايضاً كذلك.

حمدي : — ينظر اليها — ماذا تقولين ؟

سميرة : لماذا لانكون نحن ايضاً مثلهم ؟

حمدي : فليكن.... المهم هي الحياة .. الحياة المثمرة .. اعجوبة الحياة في كل صورها)

والصراع في هذه المسرحية غامض لأنه متعدد الاجنحة .. فهنالك بالاضافة الى الصراع العام بين الانسان والواقع القاصر .. الصراع بين تفاهة الحياة الحالية من الهـــدف ، وبين غناها وهي مسيرة نحو هـــدف ما.... ثم هنالك الصراع بين قيم التراث وبين معطيات حاضرنا المتحرك .

---

(١) الطعام لـكل فم .

(وفي الماضي كان الفن التقليدي يقوم على ابراز ماهو ثابت في الانسان .. مثل الحب والغيرة والبغضاء والحسد والطمع .. الخ ، ويجعلها هي المحور الاساسي لعمله ، وقد ابرزها نهائياً على اكمل وجه ، وعلى اخلد صورة . غير انه كان يبرز هذه الصفات الثابتة في مجتمع ثابت . اما اليوم فأمام الفن ان يعيد النظر في هذه الصفات الثابتة ، لأن المجتمع لم يعد ثابتاً . على الفن ان يرينا كيف تكون هذه الصفات الثابتة في عالم متحرك غير ثابت ؟)(١)

وكانت الرؤيا اجابة على السؤال . فطارق لم يدع ابحاثه ليحقق في مسؤولية امه ، بل تابع ابحاثه ولم يتشتت في دوامات جانبية لا مجدية . والحل الذي اقترحه الحكيم لمختلف الصراعات في المسرحية يتلخص في كلمتين : الحلم والعمل . اما الحلم .. فانه الجسر الذي يصل المستحيل بالممكن .. الم تؤد قصص هـ . جـ . ويلز وجول فيرن وغيرهما عن الرحلة الى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء الى تحقيق مانسمع عنه من غزو للفضاء .. وتأهب للهبوط على سطح القمر ! ! ان الحلم يسبق العلم ويخطط له اتجاهاته ؛ واذا كنا فعلاً نريد ان يصبح كيلو اللحم بنصف مليم ؛ فيجب ان نحلم اولاً بذلك . وبعد الحلم يأتي دور التنفيذ . (وكل منا مسؤول.. وبدون هذه المسؤولية تنقلب غداً مريضة يجب بترها) .

ومن الواضح ان المسرحية معقولة لكانها دراسة مبنية باحكام . وما فيها من غرابة ينحصر في حدود تجديد الشكل ، وتوحيده بمضمونه ، مما يخصب العمل فنياً ، ويثري جماليته وقوته التعبيرية . وجميع الأعمال الأخيرة ـ كما رأينا ـ ينطبق عليها نفس القول . فالحكيم لم يخن عقلانيته ـ ولا يستطيع فيما اظن ـ ولكنه ضخ دماء جديدة في اساليبه التعبيرية ستترك آثاراً ممتازة على مستقبل الدراما العربية .

ويجلو الحكيم بنفسه هذه الحقيقة اذ يقول : (التجديد الفني عندي يتلخص في كلمة : الحرية . كل ما يهمني هو حرية المعالجة للموضوع دون السجن داخل اطار نوع من الانواع.. حرية الدخول والخروج من الحيطان كالعفاريت دون الالتجاء احياناً الى النوافذ والابواب. التجديد الفني الحقيقي ليس معناه حرية التجرد من القيود . ان معناه الانتقال الى قيود جديدة) (٢) .

وهكذا استفاد الحكيم من وسائل دراماتيي « اللا معنى » ليعمق تعبيراته عن المعنى ، ويخصبها . . ودبت بهذا حرارة جديدة في « الحركة » التي كان يفتقر لها مسرح الفترة الاولى .. واصبحت عناصر المسرح المادي ـ الاخراج ، والتمثيل ، والديكورات .. و..

---

(١) ملحق مسرحية « الطعام لكل فم » .

(٢) ملحق مسرحية « الطعام لكل فم »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بادرة على كشف امكانيات مزدهرة في اعماله ، بعد ان عجزت سابقاً عن تجسيد مسرحيات بيجماليون واهل الكهف .. وغيرها...

وبقيت حاشية ضرروري اثباتها : اني لم اتعرض خلال تحليلي المسرحيات الواردة في هذه الدراسة الا الى الأفكار الهيكلية تاركاً كثيراً مـــن اللمحات الجانبية والتفاصيل الذكية كما انني ماقصدت الى مناقشة المعنى ، بل الى تفسير ظاهرة في المعنى ، وما زالت هنالك نوافـــذ كثيرة للنظر الى هذه الأعمال .



مقابلة المعرفة

مع يوسف وهبي

عميد المسرح العربي

رسالة من عبدالله الشيتي
الكويت —


— يوسف وهبي

كان ذلك من شهرين !

فندق «الكارلتون» في الكويت يغص بالرواد ، من مقيمين وزائرين ، والهرج والمرج يسودان قاعات الفندق الفخم وردهاته وصالوناته .. فثمة أعداد كبيرة من نجوم المسرح والسينما والتلفزيون والاذاعة من مصر ولبنان وسورية ، تحل في الفندق ويهرع الناس ، من كل حدب وصوب الى ملاقاة نجوم الطرب والتمثيل والاذاعة من المشاهير وغير المشاهير ، وتعيش مدينة الذهب الأسود فرحة اللقاء على فيض من البهجة والدهشة ، والحبور !

وكنا مجموعة من الصحفيين المحترفين ، نتحلق حول « شلة » من الفنانين والفنانات ، حين فتح باب الصالون الكبير ، واطلت علينا « عكازة » خشبية جميلة، يتوكأ عليها رجل طويل القامة ، عريض المنكبين ، في وجهه يرقـــد الزمن بجبروته و .. ذكرياته وقسماته المكفهرة كغيمة محتبسة .. ويده الراعشة كورقة الخريف ترتفع محيية جمهور المعجبين المنتظرين ..

وشخصت الابصار الى « العجوز » الشاب .. عملاق المسرح ، وعملاق الفن ، ليس في مصر فحسب ، بل وفي العالم العربي بلا منازع .

وظلت قمة الفن المسرحي المتكئة على عكازة ، تتقدم ببطء وتؤدة ،ليتخذ الرجل الكبير باسمه ، وأله ، مكانه بين الجالسين ، وانتمتم شفتاه بكلمات التحية والالفة والشكران

ذاكرة لاتنسى !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقبل أن أقدم له نفسي باسم « المعرفة » وأضعه على « كرسي الاعتراف » تفحصني بنظراته الثاقبة جيداً ، وبادرني والبسمة الوقور على ثغره :

— انني أذكرك تماماً .. اذا لم تخني ذاكرتي فأنت هو الذي تعرفت به في دمشق من سنين مضت !

انها لذاكرة قوية ، تلك التي يتمتع بها يوسف وهبي ، الفنان الانسان .. المثقف !

واذ نستعيد معاً ذكريات الماضي ، يوم جاء الى دمشق يعرض مسرحيـاته الكبرى على مسرح احدى دور السينما ، يقول لي استاذ الجيل المسرحي :

— اكتب لديك ياعزيزي . ان جمهور دمشق جمهور فنـــان ، يتذوق

ويتفاعل مع المسرح .. وانني كنت سعيداً اذ قدمت على بعض مسارح سورية أقوى وأجمل مسرحياتي !

لقد اتى يوسف وهبي على رأس الفنانين الى الكويت ، لاقامة حفلات خاصة بمساعدة صندوق فلسطين .. وكان مجرد ظهور الرجل الكبير ، والمريض الصابر ذي القدم التي شلّها الألم ، يقلب قاعات دور السينما رأساً على عقب..وترتفع الأصوات والأيدي محيية عميد المسرح . الذي ارتبط اسمه بأذهان الناس على عشرات السنين ..

الفن للحياة .. أهم الأمور

وانطلاقاً من هذه الزاوية ، يقول لي يوسف وهبي :

— انني أؤمن بأن الفن للفن .. ولكني أرى - ونحن العرب نخوض معارك حاسمة من أجل الحياة والمصير - ان يكون الفن للحياة ، للانسان العربي ، وللمستقبل العربي . ان المسرح الهادف هو مدرسة الشعب الأولى والرئيسية في تثقيفه وتوجيهه وتوعيته . ان على المسرح مهمة الخلق والتكوين ، وله رسالة ، اجتماعية وقومية جليلة !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التمثيل في لندن

● قلت اسأله : وانت تستشفي في لندن ما الذي اعجبك فيها ؟ قال : ان أروع مااسترعى انتباهي في بلاد الانكليز .. مسارحهم ،ان المسارح الراقية كثيرة متوفرة .. كما ان التمثيليات والممثلين متوفرون بكثرة .. والانكليزي بطبيعته يدقق ويمحص الاشياء . ! ولهذا تجد المسرحيات تكاد تقنعك بأن الامر طبيعي كما اثار اهتمامي انتشار الجمعيات الروحية . . وقد اصبح الطب الروحاني مصرحاً به حتى في المستشفيات

● وحين سألته أن يفلسف لي الالم الذي مازال يعيشه عبر مرضه المستعصي ، زفر ، وارسل بصره الى البعيد ، من خلال النافذة الوسيعة ثم غمغم :

— الالم ياصديقي ، هو استاذي الكبير الذي أتتلمذ عليه منذ الصغر . ان انساناً بلا الم جسد بلا روح . . ان الالم العظيم يصنع النفوس العظيمة . ولاشيء يجعلنا عظماء كألم عظيم ! !

الفنانـون . . الآن

● مارأيـك يا استاذ يوسف بالفنانين المسرحيين الحاليين في مصر والبلاد العربية ؟

— هناك فئات مختلفة من الفنانين ، بعضهم يميل الى العزلة وعـــدم الاختلاط ، وآخرون يحبون الحياة ، ويجب أن ينسى الفنان انه عظيم اذا كان عظيماً ، بل يعيش في نفس المستوى مـع الناس فلا يتعالى ولا يتطاول كالطاووس . . يجب أن يحب الفنان المعاشرة ويحب الناس . وكلما ارتفع ازدادت مهمته ورسالته خطورة . . ويجب ان يحافظ على سمعته ويحرص على فنه ويتطور مـع الزمن . . التطور سنة حميدة . . وهدف رائـع لا بد منه عند الانسان الافضل .

● واذ أسأله ان يعرف لنا الفنان المثالي من خـلال رأيه وتجاربه يقول على الفور :

— الفنان المثالي هو الفنان المثقف المطلع ، والذي ينهل من ينبوع العلم والثقافة ليل نهار ، والذي يستفيد من فنه الغير ، بل من . . اخطائه ايضاً . . الفنان المثالي هو جوهرة و (الجوهرة) يجب ألا تتلوث . . انها جوهرة نادرة الوجود بيننا على كل حال ! ! . .

من ذكريات الماضي

ويتشعب بيننا الحديث . . ويعود بي الرجل الكبير ، الى ذكريات فتوته « المسرحية » وينبش قلبه ، وأسمعه يقول لي بتأثر :

ــ كان الفن فيما مضى من السنين عاراً او شبه عار . . وكان الأهل يتعيرون بأبنهم الفنان او ابنتهم.. وكان فك القيود تحطيماً لكل من التقاليد الرجعية القـديمة .. ولكن هناك أمراً اذكره ، فوالدي لم يكن يكره الفن ، بل كان معتزاً به ، الا انه عنــــدما هويت الفن ، كان معظم من يعمل في حقله مرتزقاً .. ولهذا فقد قال لي والدي عندما يئس من توجيهي الى مهنة او هواية اخرى :

ــ اذا كنت تحب حقاً هذا الفن ، ولا تستطيع الحياة بدونه ، اذهب الى بلد آخر يقدر الفن ...

ولهـذا سافرت وغامرت وتعذبت .. ووضعت نصب عيني أن اخلق للفن المسرحي اعتباراً وتقـديراً كاملين . . واول ماقلته هو اني أجبرت الفنان في فرقتي أن يظهر بالمظهر المشرف، وأن يحترم نفسه وفنه ، وأن يعتبره أرقى مهنة في الوجود الانساني .. وأن يسجد لله كلما نجح .. فرضاء الجمهور من رضاء الله [ويصيح فجأة] ألا اعلمني أين هم الذين يسجدون لله من فناني هذا الزمان ؟

اصلاح فتوى !

قلت وقد طاب لي حديثه و .. ذكرياته ..

● ثم ماذا ؟

قال :

ــ ثم قام الصراع العنيف بيني وبعض الرجعيين المتزمتين .. واذكر

انني عندما اعلنت على صفحات الجرائد رغبتي في ان تعتلي المـــرأة المثقفة خشبة المسرح ، قال الخصوم يومها :

— « كل امرأة تظهر على المسرح سافرة فهي كافرة » !

خير وبـركة !

وحين حاولت أن اسأله عن اسماء بعض الفنانين ورأيه بهم قال بلباقة : كلهم خير وبركة !!

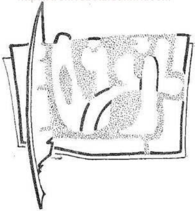
● وسألته عن أبرز ممثلتين مسرحيتين تعجبانه فقال :

— هناك عناصر نسائية مسرحية طيبة وجيدة . . واذكر لك على سبيل المثال لا الحصر أمينة رزق وفاطمة رشدي .

● وحين أسأله عن أمنيته الخاصة يتمتم وعيناه نصف مغمضتين :

— أمنيتي أن أعود مرة اخرى الى الدنيا شاباً . . فأنا لم أتمم رسالتي بعد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مشاكل المسرح اللبناني

بقلم: انطــون مـلتقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاشك في ان جذور المسرح الحية ، كما يقول Léon Moussinac في كتابه القيم «المسرح منذ البدء وحتى يومنا هذا» توجد في مايسمى بالـ Animisme (اي الاعتقاد عند الانسان البدائي بأن للمظاهر الطبيعية قوى مختبئة ، وان للاشياء شخصيات لها تأثيرهـــا في مصير الانسان) .

قلت اذن ، في الـ Animisme وفي السحر ايضاً . وقد كانت هاتان الظاهرتان العنصرين المكونين للدين عند ولادته .

صحيح ان هذا الانسان الاول كان يحتاج فقط الى ما يؤمن به حياته من مأكل ومشرب ومأمن ، ولكن القوى الخارجية ، وخصوصا القوى الطبيعية ، كانت تبدو له غريبة لا يستطيع شرحها .. وفي الليل ، حول النار ، كانت الخيالات والظلال تضيف على جوه الغموض وتغذي مخيلته بالغربة والصور فتدعوه ألسنة النار المتمايلة الى الرقص ، وقد خطت في الوقت نفسه ، على الوجوه ، انعكاسات القناع . ويروح يقلد بجسمه ألسنة النار في تلويها ، للتعبير بأول لغة انسانية .

كانت هذه اول ظاهرة مسرحية وكان الراقصُ المعبرُ بجسمه اولَ ممثل .

ولكن هذا الانسان الذي كان مقصراً عن مجابهـــة عدد من العناصر الطبيعية ، كالصـاعقةوالفيضان ، وجد نفسه مؤمناً بما يفوق الطبيعة ، بالارواح . فتضاعف الكون عنـــده وخلقت الصور والخيالات المنبثقة من دماغه عالماً غريباً راح ينعكس في رقصته حول النار .

ولهذا قيل ان الدين انعكاس محموم للوجود الانساني .

فتكون الوسائل المسرحية ، هكذا ، قد اوجدت في سبيل الحاجة التكنيكية للتعبير عن هذا الانعكاس المحموم .

اذا سلمنـــا بان التقليد هو اول وجه من وجوه الفهم ، يكون الانسان قد قلد اولا ثم رقص وغنا بعدئذ معه الشعور بالشكل والايقاع الى فترة تمكن فيها الانسان ان يتخطى موقف المستفيد من الاشياء التي تحيط به نحو موقف جمالي بالنسبة الى بعض من هذه الاشياء ، وهكذا ، رويدا رويدا ، توصل المسرح الى شـكل قائم بذاته في الوقت الذي حافظ فيه على جوهره السحري — الديني .

ولد المسرح اذن ، قبل الادب بكثير ، والممثل الذي هو اليوم بحاجة الى المؤلف ، كان، في وقت من الاوقات ، الممثل والمؤلف معا ، وكان عليه ان ينتظر مجيء هوميروس ليغني مقاطع من الياذته ترافقها الموسيقى ، ثم الجوقة . ولم يصل الى المسرحية بكل معنى الكلمة ، الا مع اشيل وسوفوكل واوريبيد واريستوفان .

اعتاد مؤرخو المسرح ان ينظروا الى المسرح اليوناني القديم كأصل المسرح الانساني المكتمل الشكل .

ولكن باحثي القرن العشرين رأوا انـــه ليس من المعقول ان يكون المسرح اليوناني قد وصل الى ماوصل اليـــه دون التأثر بتطور منطقي للمسرح يجب ان يبحث عنه في بلاد غير بلاد اليونان .

وبما انه اصبح مؤكدا ان الحضارة اليونانية في مجمـــل اشكالها قد تأثرت تأثرا كبيرا بالحضارة الفرعونية وحضارات بلاد مابين النهرين ، فقد راح هؤلاء الباحثون يستنطقون منقبين

في الآثار الباقية من تلك الحضارات وتوصل بعضهم الى كشف حقائق تثبت بصورة شبه اكيدة ان المسرح الفرعوني والمسرح البابلي قد سبقا المسرح اليوناني بما لايقل عن الف سنة .

فبعد ان اكد Kurt sethe في سنة ١٩٢٨ ، بعد اكتشافه وثيقة مسرحية تصف اسطورة اوزيريس بان المسرح المصري بكل معنى الكلمة يوجد ، وذلك لان اسرار اوزيريس Les mystères d'osiris لم تخرج عن كونهـا احتفالات من وحي ديني اقيمت في داخل الهياكل ، جاءت اكتشافات Blackman , Fairman في سنة ١٩٤٢ ، تخص منهامشاهدمسرحية وجدت مع مانحت في جدران هيكل Edfon تبدل رأي Kurt sethe وتبين ان هذه المشاهد قد اخذت من تمثيليات قديمة ، تعود تقريبا ، الى الف سنة قبل المسيح .

والجدير بالذكر ان في احد هذه المشاهد اشارات تكنيكية الى كيفية لعب الممثلين والى الديكور والرقص الرمزي والباليه ـ ولوحظ في مشهد آخر الطابع الاخلاقي والبسيكولوجي الذي اعطى الالهة صفة البشر كما فعل بعد ذلك اليونان في تراجيدياتهم .

ولا بد لنا هنا ان نذكر ، على سبيل التوضيح ، اننا عندما نقول : مسرحية بكل معنى الكلمة فذلك يعني قبل كل شيء ان الطابع الديني قد انتقل الى الطابع الانساني كأن نرى مثلا صف الالهة قد تداخل في صفوف البشر واصبحت له مشاكل كمشاكل البشر . كما نرى ذلك في المسرح اليوناني ، اوبتعبير آخر لايعتبر المسرح مسرحا بكل معنى الكلمة الا اذا خرج عن كونه احتفالا دينيا يعرض في هيكل .



الجريمة والعقاب ـ دويستوفسكي
راسكولنيكوف : ريمون جبارة ، سونيا : لطيفة ملتقى

ومهما يكن من امر فان هذه الاشكال المسرحية الفرعونية ، وان لم نستطع ان نؤكد المكان الذي كانت تمثل فيه فقد ظهر انها كانت تقام ، كل سنة احتفالا بعيد الاله Horus على شواطىء البحيرة المقدسة خارج الهيكل .

أما من جهة بلاد ما بين النهرين فقد استطعنا أن نحصل على مشهد مسرحي بابلي ، اكتشف حديثاً ، يعود تاريخه الى القرن السابع قبل المسيح . أي بما يقارب الاربعمائة سنة قبل ظهور المسرح اليوناني مع اشيل . ولقد عربته لجنة التأليف والترجمة في حلقة المسرح اللبناني .

وبعد هـــذا فلا شك أن التنقيبات عن آثار العصور القديمة من سومارية وآشورية الى فرعونية وبابلية ستكشف لنا ، وللعالم ، عن مفاجاءات لم تمر يوما في خاطرنا .

ولكن مهما يكن من أمر ، فان قواعد المسرح التي قامت عليها النهضة المسرحية في أوروبا منذ القرن الخامس عشر ، اعتمدت القواعد التي سنها ارسطو في كتابه La Poetiqua والتي استوحاها من اعمال مسرحيي عصره الكبار .

فبعد ان مرت الانسانية مدة اربعة عشر قرنا تقريباً بفترة من الخمول المسرحي التام ، عاد المسرح الى الظهور في اوروبا ، كما في العصور القديمة بشكله الديني . وكان يحمل هذه المرة ، طابع المسيحية . فالحجـــاج الذين كانوا يعودون من الاراضي المقدسة وجدوا انفسهم بحاجة الى سرد مارأوه واستعادة مراحل حيـــاة المسيح وآلامه فانبثق عن هذه الحـــاجة مانسميه Les mystères du moyen - âge .

ولكن سرعان ما انتقل المسرح الى شكله الصحيح أي من المشكلة الالهية الى المشكلة الانسانية مع Lope de véga وتيرسودي مولينا وكالدرون في اسبانيا وبيلي Peele وغرين Greene ومارلو MarloWe وجونسون Jonson وشكسبير في انكلترا . ثم في القرن السابع عشر ، مع كورناي وراسين وموليير في فرنسا .

ان العنصر الجديد الذي جاء به المسرح الحديث ، منذ اواخر القرن التاسع عشر ، والذي خلا منه المسرح قبل ذلك ، هو المخرج . فبوجود المخرج ثبت المسرح نفسه فنـــاً له مقوماته ونظرياته وتكنيكيته ، ولقد قال جان فيلار ، احد كبار المخرجين المعاصرين ، في كتـــاب له صدر مؤخراً : « لم يعد المؤلف المبدع الحقيقي في المسرح ، خلال الثلاثينيات الاخيرة ، وانما المخرج » .

والذي يبين لنا قيمة المخرج ، اليوم ، المتصاعدة هو تاريخ المسرح الحديث نفسه ، فبعد أن كانت اسماء التاريخ المسرحي ترتبط بلوبي دي فيغا ومارلو وشكسبير وراسين وموليير اصبحت

اليوم مرتبطة بـ انطوان Antoine ودالن Dullin وجوفيه Jouvet وباتي Baty وغرايغ Graig وبيسكاتور Piscator وستانسلاوسكي Stanislawsky وبريخت Brecht وفيلار Villar وكلهم مخرجون . ويكفي أن نلقي نظرة على ماقام به هؤلاء في سبيل تطوير المسرح لـكي نرى اثرهم في نظرية شاملة للجمالية المسرحية .

ونحن اذ نستعرض تاريخ تطور المسرح في العــالم نتساءل : ماذا كان دورنا نحن ، في البلدان العربية عامة ، وفي لبنان خاصة ، في بناء المسرح العالمي ؟

اجيب بكل أسف انه كان معدوماً .

قلت منذ لحظة أن الباحثين في المسرح اليوم يؤكدون ان اصول هذا الفن موجودة عندنا وانها أثرت في ايجاد المسرح اليوناني . ولكن المسرح اليوناني كان الدعامة الاولى في بناء المسرح الاوروبي بينما حصل انقطاع طويل عندنا بين تاريخنا القديم وتاريخنا الحديث . وقد كان من الممكن وصل ما انقطع ابتداء من اليونانيين انفسهم وذلك في الفترة العربية العباسية حيث انتشرت ترجمات الكتب اليونانية . ولكننا نلاحظ ان كل ماءيت الى المسرح بصلة لم يترجم .

وما يدلنا على جهل العرب للمسرح في ذلك العصر ترجمة متى بن يونس للفظتي تراجيدي وكوميدي . فقـد ترجم الاولى بكلمة مدح والثانية بـكلمة هجاء ، وذلك لان ارسطو عرف التراجيدي بأنها فن جليل يمتاز بالنبل وتمجيد البطولة، بينما تهدف الكوميدي الى نقد النواقص والعيوب..

وضللت تلك الترجمة الخاطئة فيلسوفاً كبيراً كابن رشد ، فأخذ يطبق الاصول التي وضعها ارسطو للتراجيدي والكوميدي على المدح والهجاء العربيين ويمعن في ضرب الامثلة العربية للتدليل على تلك الاصول .

ثم ان الدراسة المقارنة للشعر العربي القديم وغيره من اشعار الامم الاخرى تظهر بوضوح ان للشعر العربي خاصتين مميزتين: **النغمة الخطابية والوصف الحسي** . ويعود ذلك الى البيئة ونوع الحياة . فالعربي القديم المتنقل في صحراء جرداء نمت عنده دقة الملاحظة ولم يكن له خيال سكان الجبال والغابات ليخلق في رأسه انواعا من الحيوانات الاسطورية والقصص الخارقة التي تمهد عادة ، مع العنصر الديني ، الى الاشكال المسرحية .

حتى ولو افترضنـا ان العرب الجاهليين كانت لهم اساطير واوثان ، وان الاسلام قضى عليها نعود لنقول انه لايكفي ان توجد الاساطير وان يوجد المضمون بل لابد من وجود الصورة او المبنى او الشكل التي يتميز بهـا نوع من الفنون عن نوع آخر . حتى انه لم يكن للعرب ملاحم بمعناها الصحيح بالرغم من انه قد كانت لهم حروب شهيرة وذلك لان الشعر العربي لم يصبح يوما شعرا موضوعيا منفصلا عن قائله ، خالصـا للفن في ذاته مثلما حدث عند اليونان في الملاحم والمسرحيات بل ولد وظل شعراً وجدانياً . فلو قرأنا لعنترة مثلا نراه لايخرج عن كونه متباهيا

مفاخرا بشجاعته بينا نقرأ ملحمة هوميروس فلا نلمح خلالهـــا اى شبح للشاعر او ىاية اشارة الى شخصه . (١)

ثم ان هنالك اسباباً اخرى تعود الى المقومات الدينية في الحضارة العربية التي لم تكن تسمح بوجود الاشكال المسرحية وقد قال الدكتور محمد مندور في هذا المعنى : « ومما لاشك فيه ان الدين الاسلامي قد حال دون ترجمـــة المسرح الاغريقي القائم على الوثنية وآلهتها واساطيرها الى اللغة العربية بينا لم يكن هناك اى تعارض بين هذا الدين والفلسفة الاغريقية .

ولكن مهما يكن من امر فانه لامفر من ان نقرر ان العرب لم يستطيعوا ان يبتكروا فن المسرح بعبقريتهم الخاصة . كما انهم لم ينقلوه الى لغتهم عن اليونان ، كما نقلوا الفلسفة ، ولذلك لم نرث عنهم هذا الفن بين ما تلقينا عنهم من تراث أدبي مكتوب باللغة الفصحى

اذا واجهنا اذن ، مشكلة المسرح عندنا ، اليوم في لبنان ـ ولبنان بقعة من البقاع العربية تأثر تاريخياً وحضارياً بحضارات هذا القسم من الارض ـ نرى انه ليس لنا تقاليـــد مسرحية نرتكز عليها لنستمر في الخلق المسرحي ومن ثم نتطور.

صحيح ان مارون النقاش اللبناني كان اول رائد للمسرح العربي ، في أواسط القرن التاسع عشر . ولكن نشاطه لم يكتب له الاستمرار في لبنان ، لاسباب سياسية ، فانتقل بعـــده النشاط الى مصر ، التي لم تكن خاضعة للعثمانيين ، بواسطة ابن اخيه سليم النقاش وفرقتـــه التي تبعتها فرق اخرى كفرقة ابي خليل القباني الدمشقي فثبتت هذه الفرق الفن المسرحي في مصر ومايزال في نشاطه حتى اليوم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن المسرح المصري ، في هذه الفترة التي لاتتجاوز الثمانين سنة ، لم يرتفع الى المستوى العالمي . وان توصل توفيق الحكيم الى مستوى لابأس به من ناحية التأليف فلم يتوصل الفن المسرحي الى اعطاء مخرجين ، اصحاب مدارس في المسرح ، لهم تأثيرهم في تطور المسرح العالمي.

تجاه هذا الفقر في التقاليد ، او بالأحرى انعدامها ، هـــل يجوز ان نظل مكتوفي الايدي ، نردد مع بعض السنويين عندنا : « مسرح بالعربي ؟ هه !! » .

هل يجوز ان نسمي لبنان بلد الاشعاع وليس عندنا مسطبل من الارض نشترك فيه مع العالم بالتعبير عن ذاتنا ومشاكلنا الكونية ؟

قلت ان المسرح يعود الى اصل ديني ولكنه ايضاً وعي Une prise de conscience وقد حان لنا ، على ما أظن ، ان نترك التباهي الأجوف ونواجـــه واقعنا بصورة موضوعية ونعمل على سد الثغرات الكثيرة في ثقافتنا ، والمسرح هو واحد منها .

(١) الادب المسرحي ، محمد مندور

في الواقع بدأت الحركة المسرحية في لبنان بالظهور منذ ثلاث سنوات تقريباً . صحيح انه ، منذ بداية هذا القرن ، كان في لبنان ، في اكثر القرى اللبنانية ، فرق تمثيلية كانت لها نشاطات في العمل المسرحي ، ولكنها ، لسوء الحظ ، لم تتعد الهواية ولم تجد لنفسها طابعاً خاصاً لانها لم تكن مبنية على اساس علمي او تخطيط مسبق . فمنذ ثلاث سنوات فقط اذن بـدأت الحركة المسرحية في لبنان تختط لنفسها طريقاً جديداً خاضعاً لتخطيط معين .

ولقد كان هذا الوعي نتيجة منطقية للشعور بالحاجة الى التعبير بواسطة هذا النوع من الفن . فانبرى شبان مثقفون ، لاتنقصهم الموهبة ، يضحون باوقاتهم ومالهم في سبيل ايجـاد مسرح في لبنان .

ولكن هذه المغامرة ، وهي مغامرة بالفعل ، قد لاتستمر في سعيها اذا لم تعِ الدولة هذه الحاجـة ، ومن ثم الافراد . لان العمل المسرحي عمل صعب يجب ان تجند له الامكانيات الكبيرة .

وعلى ضوء ماقمت به ، مع رفاق لي ، في الميدان المسرحي ان في نطاق حلقة المسرح اللبناني او غيرها ، اي منذ ثلاث عشرة سنة تقريباً ، استطعت ان اختبر بعض المشاكل التي تعترض المسرح في لبنان .



الذباب لسارتر
نديم الباروكي ، سونيا مولتا

١ - اقتناعنا بضرورة وجود المسرح

لقــد قيل : لا أمة بلا مسرح . وأعتقد ان كل امة تريد ان تثبت وجودها في ترقي الانسان في سبيل المعرفــة ، عليها ان تسعى بعطاء إنساني منها تساعد الانسانية الشاملة في تفتيشها عن ذاتها .

فرسالتنا اذاً ، ليست رسالة تجارية او صناعية او سياحية بل رسالة فنية وفكرية . وكلنا يعلم مدى تأثير كتاب واحد ينزل في السوق العالمية ويغزو قراء شعوب الارض وما يفعله في سبيل التعريف عن الطابع الانساني الخاص بالشعب الذي انبثق عنه . لعمري ان كتابا واحداً يقوم مقام مئة الف من السفارات ومثلها من اللجان السياحية فكيف بنا اذا كان هذا الكتاب مسرحية ، ومسرحية تمثل على عدة مسارح لشعوب مختلفة .

قال أحد الباحثين في الحضارات الانسانية :

ليت لنا تاريخ للحب ، للغيرة ، للحقد ، للقلق ، للمواقف الانسانية تجاه الموت ... فلو كانت عندنا لكنا سرنا اشواطاً في فهم النفس الانسانية وعلاقتها بالكون .

في الواقع ، ان حب اللبناني يختلف عن حب الانكليزي ، وغيرة الفرنسي تختلف عن غيرة الاميركي وقلق الروسي تجاه الموت يختلف عن قلق الاسباني تجاه الموت ... وكل هــذا يمكن تعريفه بواسطة المسرح لأنه ان استعان بالفنون جميعاً، فالرسم والنحت والادب والموسيقى التي تعبر بطبيعتها الخاصة عن هذه المشاكل جميعها ، فانه يضيف وجود الممثل ، الانسان الحي ، الذي يتصل مباشرة ، وبدون أي رمز ، بوعي المتفرج ولا وعيه .

فالمسرح اذن ، ان دل على وجهنا الثقافي فهو يضعنا ايضاً امام مشاكلنــا نحن كشعب يبحث عن ذاته . كل يوم يطل علينا ، يحمل معه ارتجاجاً في علاقات الناس ببعض ، يحمل الخوف من المجهول ، القلق تجاه مشكلة الجسد والماثوالله والموت . ومهمة المسرح ان يعرض امامنا هذه المشاكل ، عرضاً ليس الا ، دون حل أو محاولة حل ، لان الفن اذا اصبح تعليمياً ، بطل ان يكون فنا ، فيستثير فينا الاستفهام ويولد النزاع وعندئذ فقط تصبح المشكلة ، اي مشكلة ، وعيا فينا . ويكفي ان نستعيد بالذهن شروط الوعي البسيكولوجي لنرى ان وجوده يقـــوم على قانون الحاجز La loi de l'obstacle أي ان الوعي لا يحصــل الا في حوار استفهامي يدور بين الانسان وذاته ، في نزاع قائم ، في صعوبة عليه ان يجتازها ، عندما تنفصل ذاتــه الواعية عن موضوع الوعي ، عندئذ فقط ، اي عندما تتباعد المسافة بين الذات والموضوع ، يحصل الوعي وتصبح الحلول ممكنة .

والمسرح وحده ، لما يحمل من عناصر شعورية تدخل الى الصميميات يستطيع ان يستثير فينا الاستفهام والنزاع مولد الوعي .

قـــال الحبيب بورقيبة ، منذ سنة ، في خطاب له عن المسرح بما معناه : « ان معركة المسرح عندنا (تونس) هي أكثر أهمية بالنسبة البيئة كأمة تفرض وجودها في الأرض ، من معركة بنزرت » .

٢ — المؤلف :

ان المادة الاولى التي يحتاج اليها العامل في المسرح ، المخرج اولا ثم الممثل ، هي المسرحية المكتوبة . ولكن لسوء الحظ ، لا وجود لهذه المسرحية في ادبنا المتوارث ، فوجب اذاً بادىء ذي بدء الاتكال على المسرح العالمي والعمل فيه . ورب قائل :

« ما لنا وللمسرح غيرنا » لم لا نشتغل بما عندنا كيفما كان نوعه ؟.. فنجيب ، مع الاعتذار ، بان قولا كهذا ينبىء عن عدم تفهم قائله لمشكلة المسرح الحقيقية ، اذ ان العمل في هـــذا الفن يتطلب الثقافة العامة والموهبة ، ثقافة خاصة بالمسرح ، من درس لتاريخ المسرح الانساني واشكاله الفنية ، ودرس لتاريخ الفنون ، ومقومات المسرحية وتكنيكيتها . الشيء الذي يتطلب وقتاً وتطوراً ونضوجاً . فالمسرح العالمي الذي يتكلم ، في المشاكل التي يعرضها ، عن مشكلة اي انسان في اي مكان او زمان ، يصلنا ايضاً بمشاكلنا الانسانية ولو لم يعتمد التفاصيل التي تتعلق بطابعنا الخاص والتي كنا اعتمدناها لو كتبنا نحن . فهذه الفترة ، اذن ، فترة الترجمـــة او العمل المسرحي المترجم ، هي مرحلة ضرورية مرت بها جميع شعوب الارض ليس في المسرح فحسب بل في كل ناحية من نواحي حضاراتها لتصل اخيراً ، بعد البحث والمقارنة والنضوج ، الى ايجاد نمطها الخاص وطابعها المميز .

ومن منا لا يعلم ان التقليد L'imitation هو حادثة اجتماعية جعل منه بعض الفلاسفة ، قانون تطور المجتمعات .

ولذا فان على كل عنصر من العناصر العاملة في المسرح ، من المؤلف حتى المسؤول عن الستار ، ان يبدأ فيتعرف الى المسرح العالمي لكي يدرس فيستوعب وعندما ينضج فيه الاختبار يبدأ بعمل الخلق الحقيقي .

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فانه ليس من المنطق ان نتعصب لما هو مكتوب عندنا فنجبر على الانغلاق على انفسنا وننتظر قروناً ، تطوراً بطيئاً يصل بنا الى ما وصل اليه العالم اليوم . فبما ان القضية قضية أخذ للوعي فلماذا لا يكون اخذاً شاملاً مخططاً ، لاسيما وانناء فكريا ، على علم بكل التيارات الفلسفية والعلمية والادبية في العـــالم ، يلحقنا سريعاً بموكب المسرح العالمي .

وبالفعل ، ففي هذه السنوات الثلاث الاخيرة بدأ بعض من ادبائنا وشبابنا بمحاولات في التأليف المسرحي ، كتوفيق يوسف عواد ، ويوسف غصوب ، وانطوان معلوف ، وجيل جبر ، كانت على المستوى الذي يجب ان تسير فيه المسرحية اعني انها لم تكن مجرد سرد قصة تمدح الفضيلة او البطولة او الكرم او التضحية كالتي نلاحظها في كل الروايات التي كتبت هنا منذ بدء القرن العشرين ، بل هي محاولة في بحث مشاكل انسانية عامة منطلقة من الطابع اللبناني .

وهكذا فاننا نأمل ان ينبري عدد كبير من ادبائنا وشبابنا للتأليف المسرحي بشرط ان يشتركوا اشتراكاً حياً بالاختبارات المسرحية الرصينة التي بدأت نشاطها في لبنان واعتقد انها ستستمر .

واستطيع أن أعطي مثالاً على ذلك الاستاذ انطوان معلوف فان بين مسرحيته الاولى «البعل» ومسرحيته الثالثة «الازميل» تطورا محسوساظاهرا وذلك يعود ، وهو نفسه يقر بذلك ، الى أنه منذ مسرحية البعل ما انفك يختلط اختلاطا وثيقا ، وغالباً عملياً ، بالحركة المسرحية في لبنان من حيث هي عمل يهتم بالاخراج والتمثيل .

هنالك مشكلة اخرى ترتبط ارتباطا وثيقا بالتأليف : انها مشكلة اللغة . ولقد كانت هذه المشكلة موضوع مقالات كثيرة كتبها بعض ادبائنا وصحفيينا في هذه الفترة الاخيرة .

ان الكلمة عندنا ، في الواقع ، مشكلة . فلغتنا المحكية لاتكتب والمكتوبة لاتحكى فكيف تكون لغة المسرح ؟

هل يعبر المسرحي باللغة الفصحى فيبتعد عن الحياة أم باللغة العامية فيسف الى العادية ؟

من خلال اختباراتي المسرحية الشخصية والتي قمت بها في نطاق حلقة المسرح اللبناني وغيرها يتبين لي ان المشكلة الاساسية ليست هي اللغة بقدر ماهي الممثل .

فان كان الممثل مخلصاً في أدائه ، يربط تعبيره بجذور شعوره الانسانية ، حمل الى المتفرج شعوراً وأفكاراً واجواء مجردة عن الكلمة . صحيح ان الكلمة كانت واسطة لحمل الشعور والافكار وخلق الاجواء في نفس المتفرج . ولكن يكفي أن تكون هذه الكلمة مفهومة لايتطلب فهمها جهدا تفكيريا من جهة المتفرج .

مثل بسيط : في حوار بيني وبين انسان آخر ، يستوعب الواحد منا افكاراً ومشاعر من الثاني دون أن ينتبه ، غالباً ، للكلمة . وقد تكون هذه الكلمة مرة من الفصحى ومرة من العامية . وقد تكون ايضا اجنبية . في الواقع يجرد كل واحد منا الآخر من ماديته فلا يعود يرى شكله ولا حجمه ، جماله ولا بشاعته : كل مايرى فيه امكانية شعور أو فكر .

اذا طبقنا هذا المثل على الاختبار المسرحي نرى ان الممثل اذا كان مقتنعا كل الاقتناع بالدور الذي يقوم بتمثيله ، استطاع ان يقنع وبالتالي بدا ، بالنسبة الى المتفرج ، مجردا من كل

ماهو مادي ، اذ أن غايته القصوى هي خلق جو من المشاركة الشعورية تتعدى الكلمات وتحمل الاثنين ، الممثل والمتفرج ، الى ما بعد الهنية .

فالكلمة ، اذن ، في المسرح ليست غاية بل واسطة ، والمشكلة ليست مشكلة لغة فصحى أو عامية . الأهم أن تكون لغة مفهومة لاتحمل تحجر الفصحى وزيفها ولاعادية العامية . لأن المسرح ليس مساجلة لغوية ولا واقعيا يعني أنه نقل أمين للواقع الحرفي ، انما هو تصعيد للواقع ، تفتيش صادق ، انطلاق من الحياة ، من تفاعل الانسان مع الكون ، كما هي الحال مع جميع الفنون . فلو كان الفن نقلا للواقع لما كان فرق بين صورة فوتوغرافية ولوحة رسام .

ومهما يكن من امر فان قضية الكلمة مرتبطة ارتباطا وثيقا بتطور المسرحية ولا تحل بنقاش حول مائدة أو مقال في مجلة . هي لتولد وتختبر فتحيا .

٣ - الاخراج

هنا ، مع الاخراج ، تبدأ المشكلة العملية الاولى ، والاكثر اهمية ، لانه هو المسؤول الاول عن تطور فن المسرح بحد ذاته ، اي من حيث هو مسرحية مؤلفة وممثلة في اطار معين وبفكرة معينة في الوقت نفسه . قلت ، فيما سبق ، ان تطور المسرح الحديث اصبح منذ سبعين سنة خلت ، مرتبطاً بالمخرج ، حتى ان Gordon Graig تنبأ المخرج بانه سيصبح الفنان المسرحي الوحيد الذي يؤلف هو نفسه القطعة والديكور والضوء بحيث ان كل هذه مع الممثل تصبح عناصر متممة لفكرته اي انه ، بتعبير آخر ، يصبح كالرسام او كالنحات المسؤول الوحيد عن العمل الفني .

ولكن ، دون ان نأخذ برأي Graig كله في الوقت الحاضر ، فاننا نلاحظ اهمية المخرج ومسؤوليته الكبيرة في العمل المسرحي . اذ انه لا يعتبر منفذاً للقطعة المؤلفة ، بل فنان خلاق يشرح القطعة المكتوبة خلال نفسه الخلاقة ونظرته الكونية .

ولذا فانه يعتبر المسؤول الاول عن اختيار الديكور والالوان والموسيقى والاضواء الملائمة للقطعة ومن ثم عن فهمه لسيكولوجية الادوار وتمثيل الممثلين بحيث يكون هو المسؤول الاول عن فشل المسرحية او نجاحها .

والان تجاه هذا الدور الهام الذي يلعبه المخرج في الفن المسرحي الحديث وجب التساؤل عن مدى حريته والحدود التي يجب عليه ان يتوقف عندها .

يقول Villiers في كتابه Psychologie de l'art dramatique « ان ديكتاتورية المخرج خطر كبير على المسرح عندما يحققها في المسرحية المكتوبة وفي الممثل متناسيا حق الذي

بالخلق ومختاراً الاولى للامكانيات التي تقدمها له لاظهار مقدرته التكنيكية فيقع عندئذ في ما هو مرئي استعراضي ، أي بتعبير آخر في الشرح البلاستيكي .

ان الرغبة في الخلق هي من حق المخرج الشرعي ولكنها تضيعه اذا لم يشعر بلذة الخلق في نطاق المسرحية نفسها » .

اذن تتوقف حرية المخرج عندما تبدأ حقوق غيره .

وبما انه يعمل مع مؤلف يعطي مادة الخلق الاولى ، ومع ممثل هو العنصر الام في الفن المسرحي فوجب عليه اذن ان يحترم حقوقها .

لاوضح اكثر . عناصر الاخراج خمسة :

القطعة - الديكور - الضوء - الموسيقي - الممثل . تشرح الاربعة الاخيرة الأولى منها اي القطعة المكتوبة ثم يعبر الممثل بقدرته الخاصة في الخلق ما تكون القطعة المؤلفة قد اوحت الى المخرج من شعور وفكر وهكذا فيعتبر الممثل الذي يتحرك في اطار من الاحجام والالوان والاضواء ، العنصر التعبيري الام اذ انه ، وحده العنصر الانساني الحي .

يختار اذن المخرج القطعة المكتوبة التي تعني له شيئاً . ولكي يشرح مـــا تعنيه للجمهور يستعين بالممثل ويضعه في اطار معين يساعده ايضاً على شرح فكرته ، ويتألف هذا الاطار كما



الذباب لسارتر
امرأة من الشعب

قلنا ، من ديكور وضوء وموسيقى ، وعلى الممثل عند ذلك ان يتقيد بارشادات المخرج لانه المسؤول الاوحد عن الفكرة ، فيبدأ خلقه انطلاقاً من هذه الارشادات .

ولكن ، وهنا النقطة الهامة ، لا يجوز ان يغطي واحد من هذه العناصر على العناصر الباقية بحيث يكون وجوداً بحد ذاته بل يجب صهرها كلها في بوتقة واحدة بحيث انها تتداخل متساندة في سبيل خدمة الفكرة الانسانية العامة التي يعبر عنها الممثل بزخمه الانساني .

قال جان فيلار : « اذا خرجت من مسرحية وكنت ما تزال تذكر الديكور والضوء والموسيقى فلا تكون عند ذاك قد حضرت مسرحية بل عرض لـ « Music - Hall »

وهنـــا يتبادر الى ذهننا هذا السؤال . هل على المخرج ان يتقيد بفكرة المؤلف ؟ نجيب كلا .

فالمسرحية المكتوبة ، ككل قطعة فنية ، تحمل امكانيات من الغنى الانساني . وبقدر ما تخلق في نفس القارىء او الباحث او الناظر من اجواء ومعاني وافكار . وغالباً ما يكون غنى القطعة الفنية لا واعياً في نفس المؤلف لا يستطيع شرحهـــا هو نفسه ، فتخلق في نفس القارىء او الناظر ، باحتكاكها بلا وعيه ، اجواء وافكار جديدة قد لا تخطر في بال المؤلف وان في هذا افادة كبرى للجمهور ، اذ ان المسرحية عند ذاك تمر من خلال اختيار خلاقين .

ولكن لهذه الحرية حدوداً ايضاً . لأنه لايجوز ابداً للمخرج ان يتخذ مسرحية مـــا وسيلة لاظهار مبادىء له بلاستيكية جمالية فينسى المضمون الانساني او يتناساه ويشرح المسرحية على هواه اذ ان الفن المسرحي يظل ممكناً طالما يرتكز على المعاني الانسانية التي يعبر عنها انسان ممثل لجمهور .

قال Jean Jacquot : لانستطيع ان نتهم المخرج باسم احترام القطعة المكتوبة ، او الامانة لها الا عندما يغير شكلها ومعناها باسم مبادىء جمالية تختلف اختلافاً عميقاً عن المبادىء التي اوحت بها .

وهكذا فان مسؤولية المخرج مسؤولية دقيقة قد تؤثر اساليبه الخاطئة في توجيه جمهور حديث العهد من المسرح .

٤ ـ الممثل

اذا شبهنا العمل المسرحي بسمفونية نستطيع القول بان الممثل ، بقيادة المخرج – قائد الاوركسترا – هو في الوقت نفسه العازف والآلة – العازف لأنـــه يعبر بذكائه وحساسيته وشعوره الفني عن قطعة مكتوبة ... والآلة لأنه يستطيع ان يعبر ، بصوتـــه ، وتعبيره الحركي Mimique واستعمال جسمه .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما يقدم رجل موقفاً انسانياً أمام جمهور ، مستعيناً بهذه العناصر الثلاثة ، نسمي عمله عملاً مسرحياً . ولكن عندما يختفي واحد من هذه العناصر فيسمى عندئذ القاء ، أو تعبيراً صامتاً (mime) ، أو رقصاً . إن كل الاعمال المسرحية الكبيرة في كل بلد وفي أي زمن تتطلب هذا التعبير الكامل . وما من ممثل كبير الا ويعرف معرفة كاملة استخدام صوتـــه ووجهه وجسمه .

هناك اذن شرطان واجبان لامكانية وجود الممثل ناحية داخلية تقوم على الموهبةوتفترض الشعور الفني والاحساس المرهف يقودهما الذكاء وناحية خارجية تقوم على معرفة التملكبالوسائل الخارجية للتعبير أي الصوت والوجه والجسم . والتكافؤ بين الناحيتين ضروري اذ لايجوز ان تزيد واحدة على الاخرى .

وفي سبيل الوصول الى التعبير المسرحي الكامل ، يجب على الممثل ان يعلم هذه الملكات كلها بصبر واناة ، فيبدأ بالثقافة العامة ، والفنية خاصة ، وباغناء قابليته الشعورية والخيالية بكل الامكانيات الشعورية الانسانية ، وفي الوقت نفسه بتمارين جسمية وصوتية خاصة .

ولا يتسع لنا المجال هنا للكلام بصورة موسعة عن تكنيكية الممثل واكتفي بأن أعرض برنامج تهيئة الممثل في أحد معاهد التمثيل الحديثة في اوربا .

ستوديو الفن المسرحي في ايطاليا

بادارة Alessandro Fersen

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فترة التحصيل : أربع سنوات

تتناول الدروس المواضيع التالية :

١ – التكنيك النفسي للممثل – (تغذية الشعور والخيال والتركيز النفسي وتنمية شخصية الممثل) .

٢ – اداء وتمرين الصوت

٣ – تمارين بدنية – Mime – رقص .

٤ – غناء

٥ – تاريخ المسرح والاخراج

٦ – تاريخ الفنون

٧ – علم نفس

٨ – تاريخ السينما .

ويرتكز عمل هذا المعهد على احدث الاكتشافات في علم النفس وخاصة في التحليـــل النفسي La Psychanalyse

وهكذا فاننا نلاحظ ان الانسان لا يستطيع ان يرتجل نفسه ممثلاً فالموهبة وحدها لا تكفي . وحتى ان هذا الاحساس الشخصي بالموهبة ، يمكن ان يكون خاطئاً ، وقديكون غالباً مجرد حب الظهور . ولا يستطيع ان يتأكد مما اذا كانت موهبته حقيقة ام لا الا خلال هذه الفترة التحضيرية الطويلة والصعبة في آن واحد على ايدي خبراء يوجهونه في السبيل الواجب اتخاذه .

فاين نحن ، في لبنان ، من هذه المشكلة ؟ لا معاهد عندنا او هنالك شبه معهدين ، المعهد التابع للجنة مهرجانات بعلبك والمعهد التابع لحلقة المسرح اللبناني ، قلت شبه معهدين لأن الامكانيات المالية ، اولا ، غير متوافرة للتعاقد مع اختصاصيين لكل مادة . وثانياً لايقتنع المتدرج في التمثيل بضرورة كل هذه التمارين واذا اقتنع فليس له الوقت الكافي لأن العمل المسرحي ليس مهنة بعد ، عندنا ، فيتخوف من المستقبل ويجد نفسه مضطراً للتفتيش عن عمل جانبي يؤمن به عيشه اليومي .

ولهذا فاننا نلتقي بالممثل المرتجل في كل زاوية من زوايا هذا البلد . وهذا ان دل على شيء فعلى ان الطاقات كثيرة ، والحاجة الى التعبير عن مكنونات شديدة ملحة . ولكن اين من يقوم الخطوات ؟ اين من يقنع بوجوب التمرين وان الغرور يقتل الفن . وان تعبير « الممثل الاول » الذي خلقته هوليود قد قضى على السينما في هوليود ؟

وان التمثيل بالحركات الواسعة التقليدية ، والاداء الخطابي المغني بصوت متضخم ، والذي اورثتنا اياه الاذاعات العربية ، وحركات الوجه الخارجية المصطنعة البشعة التي ان دلت على شيء فعلى ان صاحبها لم يشعر ثانية واحدة شعوراً انسانياً صادقاً ، ولم يقتنع ثانية واحدة ، بالموقف الانساني الذي يقدمه لجمهور والذي عليه ان يحمل ، في كل طية ، كل معنى الزخم الانساني ، .

اين من يقنع بكل هذا ؟ واين نحن من مقومات الفن الذي دعوناه منذ قليل طريق المعرفة الوحيدة التي تصل الانسان باصوله الكونية ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقابلة مع حقي الشبلي

حول المسرح العراقي

بقلم : عبد الرحمن الربيعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



تكاد ان تكون للأستاذ حقي الشبلي الكلمة الفصل في قضايا المسرح العراقي فهو الأب الشرعي له والمثبت لوجوده . كنت على موعد معه لأسجل هذا الحديث لقراء مجلة (المعرفة) الأعزاء فقصدته الى دائرته في مصلحة السينما والمسرح والتي يشغل منصب مدير عام لها ، واستقبلني استاذي بتلك البسمة الطيبة التي لم تستطع الأيام اغتصابها من فمه ، وبعد التحية والسؤال عن الصحة والأحوال .. سألته : استاذ بصفتكم الرائد الأول للمسرح فهل

ـكم ان تحدثونا عن بداية الحركةالمسرحية في العراق ؟ ولمحـــة عن روادها الأوائل ؟

اجاب : بدأت الحركة المسرحية عندنا منذ تأسيس الدولة العراقيـــة سنة ١٩٢١ وكانت مقتصرة انذاك على الحفلات المدرسية وخاصة المدارس الاهلية وفي مقدمتها مدرسة التفيض الاهلية والجعفرية الاهليـة وبدأت كحركة هواية أيضاً لبعض الشباب من الطلبة والموظفين منذ عام ١٩٢٧ فألفت اول فرقة تمثيلية وهي الفرقة التمثيلية العراقية وقد اجيزت من قبل وزارة الداخلية وعينت رئيساً لها واعضاؤها كانوا من خريجي المدرستين الاهليتين المذكورتين وبعض الموظفين من الهواة وفي مقدمتهم الدكتور احمد حقي الحلي وفاضل عباس ومحي الدين محمد والمرحوم سليم بطي والمرحوم صبري الذويبي وزهدي علي وعبد اللطيف داود والياهو سميرة وعزت ناصر وهادي علي والمرحوم عزت محمد والمرحوم نديم الأطرقجي وكرجي ساعاتي ومهدي وفي والمرحوم ابراهيم عبد اللطيف والمنولوجست عزيز علي والمطرب محمد القبانجي ويحيى فائق .. وهناك حوالي عشرين عضواً آخر لااذكرهم الآن ، وهذه الفرقة بدأت عملهـا في بغداد وفي الألوية العراقية كافة ..

● **هل تحدثنايااستاذحقيعن نوعية المسرحيات التي كنتم تقدمونها ؟**

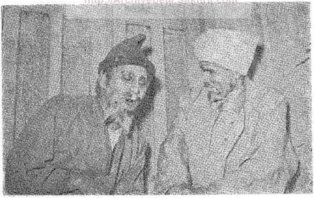
ـــ كان طابع الروايات التي نقدمها اجتماعيا او وطنياً مترجمـــة من الادب العالمي كما قدمنـا روايات شعرية من الادب العربي وبعض الروايات الشعبية باللغة العراقية الدارجة ويقدر عدد الرواياتالتي قـدمناها منذ عام ١٩٢٧ حتى نهاية عام ١٩٣٤ بحوالي ١٢٠ رواية مختلفة ، وفي سنة ١٩٣١ كان قد انضم الى الفرقة المرحوم بشارة واكيم والمرحوم عبد اللطيف المصري وبعض الممثلين

الآخرين من مصر وسورية ولبنان حتى اصبح عدد افراد فرقتنا يربو على الخمسين عضواً غير الفرقة الموسيقية ، وعندما سافرت في أوائل عام ١٩٣٥ الى باريس كأول بعثة فنية لدراسة التمثيل والاخراج تكونت فرق وجمعيات تمثيلية اخرى في بغداد والبصرة والموصل والالوية الاخرى قدمت بعض الروايات واستمرت بعملها حتى أواخر عام ١٩٣٩ حيث بدأت الحرب العالمية الثانية وعلى أثرها انشلت اعمال هذه الفرق خلال سنوات الحرب وعندما اكملت دراستي وعدت للوطن عينت في وزارة المعارف وقمت بتأسيس المسرح المدرسي وتأسيس فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة .

● **لقد لاحظت أن جميع من تعاونوا معكم كانوا من الرجال فكيف كنتم تحلون قضية العنصر النسائي ؟**

— عند أول نشأة النهضة المسرحية في العراق كان العنصر النسائي معدوماً تقريباً فاضطرت الفرقة الى التعاقد مع بعض الممثلات السوريات والمصريات واللبنانيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مسرحية مسمار جحا التي أخرجها بهنام ميخائيل ١٩٦٤

اللواتي عملن معنا طويلاً وخلال هذه المدة ظهرت بعض الممثلات العراقيات الهاويات منهن فخرية علي ومديحة سعيد وزهت توما ، الا أن العنصر النسائي العراقي بدأ يظهر بعد ذلك بكثرة حتى في الاذاعة . .

● **اعتقد يا أستاذ ان هذه المشكلة لازالت قائمة حتى الان . .**

— اني معك ولكن يؤمل أن تنتهي هذه القضايا سنة بعد أخرى ومع تطور المجتمع العراقي . .

● **استاذ حقي ما رأيكم في المسرح العراقي اليوم؟ وهل أنت راض عنه؟**

— في هذه الحالة لا استطيع ان اقول لك شيئاً ولكنني مع هذا متفائل جداً وان المسرح العراقي والسينما في تقدم مستمر وان معاونة المسؤولين معنا وتشجيع الجمهور لنا سيساعدنا على التقدم . .

● **وماذا خططتم للمستقبل ؟**

— الحركة المسرحية والسينمائية اصبحت موضع اهتمام ونحن نعمل على رفع مستوى الفرق الأهلية ومؤازرتها قدر المستطاع كما ان الحكومة قد قررت الآن تأليف الفرق الرسمية للتمثيل والفرقة الموسيقية الشرقية والفرقة السمفونية الوطنية وفرقة الفنون الشعبية وان مديرية مصلحة السينما والمسرح التابعة لوزارة الثقافة والارشاد قد وضعت الخطة اللازمة لهذه الفرق ورصدت لها المبالغ الكافية في الميزانية وستبدأ عملها اعتباراً من اول الموسم القادم .

● **اعتقد بأنكم تشاهدون النتاجات التي تقدم كل عام ، وان اغلب مخرجي هذه المسرحيات هم من طلابكم فماذا تقولون فيهم ؟**

— لقد تمكنت ان اشاهد البعض من اخراج طلابي الذين هم الآن اساتذة في قسم التمثيل وقد سبق لهم ان تخرجوا خلال السنوات الأخيرة وانهم بالاضافة

الى ذلك قددرسوا في معاهد اميركا وانكلترا واني احس بأن عملهم الفني كمدرسين في المعهد ناجح بصورة عامة رغم العقبات التي اصابت المعهد خلال السنوات الماضية وان انتاج طلابهم كان موفقاً رغم قلة امكانيات المعهد في الوقت الحاضر ، الا ان وزارة المعارف قد بدأت في وضع خطة لرفع مستوى المعهد في السنة القادمةواعادته الى مكانته الأولى ، كما ان اساتذة المعهد الحاليين وزملاءهم الآخرين سيكونون الأعضاء الأساسيين في الفرقة الرسمية الى جانب قيامهم بتدريس طلابهم في المعهد ، هذا ولدينا الآن بعثات اخرى تدرس في الخارج من المؤمل ان تعود الى الوطن لتساهم بدورها في اسناد النهضة المسرحية واني كأستاذ لهؤلاء الطلبة والمدرسين أعتز بكل عمل فني ناجح يقدمونه .

● من الملاحظ ان طرق الاخراج اليوم ليست كما كانت عليه في



مسرحية « ثم غاب القمر » اخراج ابراهيم الخطيب ١٩٦٠

بداية الحركة المسرحية في العراق ، وحتى طرق التأليف قدتغيرت وبرزت مدارس جديدة هي وليدة الفترة التي يمر بها العالم فكيف تواجهون هذا الجديد بسلاحكم القديم ؟

— في الواقع أن اسس الاخراج لم تتغير وانمـــا التغيير كان في الأسلوب والسبب المباشر لذلك هو الامكانيات الآلية في الاجهزة الحديثة التي دخلت على المسرح في السنوات القليلة الاخيرة وقد تغيرت ايضاً طرق المؤلفين الجدد في الكتابة ، الا أن الأسس والقواعد لم تتغير كما أسلفت وهي نفسها التي يستعملها المخرجون الجدد في شتى انحاء العالم وهي نفسها التي بني على أساسها المسرح الكلاسيكي والمسرح الرومانتيكي والمسرح الحديث قبل الحرب الثانية وهذا يشمل السينما أيضاً وخاصة بعد أن ظهرت الافلام الناطقة وكذا الموسيقى والغناء وجميع الفنون التشكيلية ، فلكل عصر من العصور طابعه الخاص الانتقالي يسير جنباً الى جنب مع التطور العلمي والاقتصادي والادبي ، أمـا **العراق الذي نشأت فيه النهضة المسرحية حديثاً لابد له أن يساير هذا التطور حتى يتقدم مع احتفاظه بالأسس الأصيلة للمسرح القديم والأدب المسرحي القديم هـذا المنبع الرئيسي لكل فن في العصر الحديث واذا ما سألت أي مخرج مسرحي أو سينمائي في العالم أعتقد بأن جوابه لايختلف عن مابينته آنفاً** .. علينا أن نأخذ من الماضي كل فن اصيل ونطوره بشكل حديث يتفق مع مجتمعنا من جهة ومع الامكانيات والاختراعات الحديثة من جهة اخرى ..

● **استاذ حقي أتصور بأن التجارب الجديدة لايمكننا أن نقدمها جزافاً بل علينا ان نعد لها الجمهور مقدماً وهذا لايتم الا بتأسيس مسرح تجريبي كحقل اول لهذه البذور فما قولكم أنتم ؟**

— فكرة المسرح التجريبي فكرة صائبة جداً وسنحاول أن ندرسها ضمن مشاريعنا المقبلة وعندما تتوفر لدينا الامكانيات المادية ..

● هناك مسرح صغير في معهد الفنون الجميلة للتجارب الجديدة وقد أسماه الطلبة باسمكم .

— لا أعتقد بأن هذا هو المسرح المطلوب . .

● **لنسألك يا استاذ حقي سؤالا اخيراً عن اهم الادوار التي تعتز بها؟**

— هناك أدوار كثيرة مثلتها وأعتز بها أذكر منها : يوليوس قيصر ، وقسطنطين في (في سبيل التاج) ، الحاكم بأمر الله ، صلاح الدين الأيوبي ، وهاملت وكلها قبل عام ١٩٣٥ ومن أدواري الحديثة عثمان في (الذبائح) وحابي في (كليوباترة) مع عزيز عيد ويوسف وهبي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المسرح الكويتي

تقديم : عبدالله الشيتي

موفق بني المرجة

مع هذا العرض ، حديث مع الاستاذ زكي طليمات

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com



مسرحية « فرحة العودة » على المسرح الشعبي ، يبدو فيها السادة : عبد الله منيس ـ صالح العجيري ـ محمد النشمي ـ سليمان الشرهان ـ عبد العزيز النمش

في الكويت الفتية الآن ، نهضة مسرحية محلية ، جـديرة باهتمام وتشجيع المشتغلين بالمسرح ، والفن المسرحي في العالم العربي ، لأنها في واقعها تعني اكثر من نهضة ، واكثر من « طفرة » فنية حديثة ، وليدة بضعة اعوام فحسب . انها تعني قيام مدرسة فنية ثقافية توجيهية يقبل عليها الشعب هنا ، بمختلف فئاته وطبقاته ، وبمختلف ميوله ونزعاتـه الفكرية والثقافية وخصائصه المميزة .

واذا كان وجود المسارح الراقية ، في عواصم العالم العربي ، ذا مردود جماهيري طيب ، له تأثيره على مستقبل الجماهير التي تواجه مصير غدها الافضل ، مواجهة صريحة فاعلة ، فان وجود الحركة المسرحية الناهضة ، في الخليج العربي ، من الاهمية بحيث يمكن لنا ان نتفاءل بجدوى رسالة التوعية الفنية والاجتماعية والقومية التي يأخذها « المسرح العربي » التابع لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل الكويتية عـلى عاتقه حيال الجماهير المتعطشة الى التفاعل ، والانفعال ، مع نتاجات الادب المسرحي ، العالمي ، والمحلي ، على حد سواء .

واذا نحن وضعنا في حسابنا ، ان المسرح الهادف ، غدا اليوم ، وفي خـلال معارك التوعية والتحرر العربي ، التي تخوضها امتنا العربية ضد التخلف والاستعمار وقوى الاحتلال الاجنبي ، ادركنا لتو ، الفائدة ، المباشرة العظيمة ، التي تجنيها منطقة الخليج العربي كلها ، من نشاطات المسرح ، المدرسة الكبرى للشعب ... وللحياة !

والحق انني لم أكن أعتقـد بوجود كفاءات ومواهب فنية على مستوى رفيع من القدرة والجودة ، بين فناني ومسرحيي الكويت خاصة ، والخليج عامة ... اذ لم يكن يصلنا من اخبار نهضة القوم هنا ، فنياً ، اي خبر ، ولم نر لهم أي أثر فني بارز ، على صعيد المجتمع ، وصعيد الحياة .

حتى اذا دعاني بعض العاملين في الحقل المسرحي الكويتي الى مشاهدة مسرحية او اثنتين من النتاج المحلي ، والنتاج المقتبس [لعدم توفر العدد الكافي من كتاب المسرح الكويتيين] وقفت مندهشاً معجباً ، ازاء ما رأيت من اعمال فنية ، ان لم تكن متكاملة فهي ناضجة صقيلة ، الى الحد المقبول ... في الكويت وفي خارج الكويت أيضاً !

انني هنا ، لا اقيم ولا أنتقد ولا أحلل ... انني أحاول تسليط الضوء على « ماهية » الحركة المسرحية الجديدة في دولة الكويت الشقيقة الفتية .. الباحثة عن الافضل ، في مختلف دروب النهضة والحضارة الانسانية ، بعـد أن استقلت وتطورت وانطلقت تبني ذاتها من كل الوجوه الاقتصادية والاجتماعية والثقافية و .. الفنية رغم ان المجتمع هنا جد محافظ ، وجـد « متعصب » للتقاليد والعادات العربية الاصيلة الموروثة ، التي وقفت زمناً طويلاً ، حائلاً بين المسرح وهواته ... من ... الجنسين !.

ومع الزمن ... انكسر الطوق قليلاً ، قليلاً ، وادرك الناس هنـــا ان الفن ضرورة لازمة لانسان العصر والحضارة « القرن العشرين » .. فكان ما كان من أمر انشاء « المسرح الشعبي » الكويتي ، فالمسرح العربي الحكومي باشراف كبير المسرحيين في العالم العربي الاستاذ زكي طليمات .. ولم تبخل السلطات المسؤولة بمال .. ولم يبخل الهواة والفنانون الكويتيون بجهد ولا بوقت ولا .. بجودة !

من سنوات .. لم يكن تمثيل !

وجدير بالذكر ، ان الحركة المسرحية في الكويت ، الى قبل سنوات معدودة ، رغم وفرة الامكانات ووجود الاستعدادات ، كانت معدومة . وكان التمثيل نفسه ... « عيباً » .. أو شبه عيب ككل المجتمعات المحافظة . ثم أخذت روح المسرح تدخل الى مجتمع الكويت المحافظ من خلال المدارس الحديثة ، وطفق الطلاب والطالبات يقدمون آنذاك محـــاولات مسرحية بدائية ، غير مدروسة ، تميزت باعتمادها على جنس الذكور ، حيث كان يقوم بعض الذكور من الهواة بأداء الادوار النسائية ، أو يضطر كاتب المسرحية أو معدها الى حذف كل ما يمت للنساء بصلة ، ويتحمل مسؤولية الخلل الفني والموضوعي والتركيبي للمسرحية !!

وظلت الكويت تعاني من عدم وجود العنصر النسوي الذي هو نصف المسرحية ، في كل عمل فني مسرحي ، طالما أنه نصف المجتمع .. الجميل !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكومة تعنى بالمسرح الكويتي

وتعددت المحاولات مع مرور الأيام .. خرجت هذه المحاولات عن نطاق المدارس على يد نفر من الكشاف الوطني ، الذين شكلوا اول نواة لفرقة مسرحية اهليـــة ، مالبثت ان استقطبت حولها اهتمام عشاق المسرح .. وبادرت وزارة العمل والشؤون الاجتماعية من فورها الى مد يد البذل والمساعدة الى هذه الفرقة النواة !.. واكثر من هذا تبنت الوزارة الفرقـــة وضمتها اليها واكسبتها الصفة الرسمية وخصصت لها المعونات والمبالغ الضخمة .

وحمد الناس ، للسلطة المسؤولة ، هذا الصنيع ، لأنه كان بداية مشجعة فعـــلاً للخروج بـ (الفن) ككل ، من الظلمة والكبت ، الى النور والانطلاق ...

وكما ذكرنا آنفاً ، كانت مشكلة فقدان الجنس الآخر ، عقبة كأداء في وجه تقدم الحركة المسرحية ، الى ان ظهر (المسرح العربي) الى الوجـــود ، وفاجأ الناس بأولى مسرحياته (صقر قريش) التي برز خلالها ، ولأول مرة ، اربعة وجوه نسوية من الكويت نفسها .. ووسط دهشة الناس ، واعجابهم ، وحماستهم .. بدأت يومها نقطة التحول ، او نقطة الارتكاز

في نشوء تاريخ الحركة المسرحية الخاصة بالخليج العربي ... ومضت فترة وجيزة ، واذا بـ « التمثيل المسرحي » الكامل ، الذي كان (بعبعاً) المجتمع ، يغزو كل مدرسة وكل معهد ويغري بتأليف الفرق المسرحية الاهلية والرسمية ، وينتشر بسرعة على شاشة التلفزيون ووراء الميكرفون . .

وبهذه المناسبة ، حين قمت بزيارة « البحرين » وتوابعها ، وجدت تلك المنطقة ايضاً ، قد واجهت الظروف القاسية نفسها ، على صعيد النهضة المسرحية الوليدة فيها ، ورغم وجود اعداد كبيرة من الشبان المثقفين والفنانين والموهوبين المحتاجين الى يد صناع تصقلهم وتهيئهم لمستقبل فني مثمر افضل في القريب . على ان الحركة المسرحية في البحرين الآن ، كما شاهدت بأم عيني ، مازال تعتمد على عنصر الذكور فقط و (الرجال) ممن يتلاءمون مع بعض (الادوار النسائية الناعمة) يقومون – بعد عملية الماكياج والشعر المستعار وألبسة النساء – بأدوار الجنس اللطيف ... ومن المرتقب ان تنزل الفتاة البحرانية الواعية ، الى مسرح الفن المسرحي ، اسوة بأختها فتاة الكويت . ان (نادي اسرة الهواة) في البحرين يحظى بعطف كبير من الشيوخ والمؤولين في البحرين أنفسهم ، كما في الكويت ، ولقد رأيت عظمة الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة حاكم البحرين وهو يتبرع من جيبه الخاص بمبالغ ضخمة للأندية الفنية الجديدة في المنطقة ولاسيما (لنادي البحرين) و (لنادي اسرة الهواة) .. ومعلوم ان نشاط هذه الاندية ، في مجالات التوعية والتثقيف الجماهيري المنفتح على ركب العروبة المتحرر ، يقض مضاجع المستعمرين الانكليز الذين يذعرون من اي نشاط ثقافي او فني او اجتماعي في الامارات والمحميات التي تخضع بحكم ظروفها واوضاعها الخاصة الى قوة الحديد « والنار » ولكن ثورات الفن والثقافة سلاح لا يستهان به في مستقبل الأيام .. يوم تقوم ثورة جماهير الشعب كله ضد المحتلين الغزاة في حينه ، ومن يعش ير ... والتاريخ مليء بالشواهد والحقائق والعبر التي لا يحفل المستعمرون بأمرها الآن !!

المسرح الشعبي

يعتبر المسرح الشعبي الكويتي ، من اقدم المسارح الكويتيه ، اذ انشيء عام ١٩٥٤ وهو امتداد لفرقة (الكشاف الوطني) المدرسية وكانت تقدم مسرحياتها الصغيرة على مسارح مدرستي « الصديق » و « صلاح الدين » وفي عام ١٩٥٦ استجابت وزارة الشؤون الاجتماعية الكويتية لرغبة ابناء الكويت الواعية وانشأت اول مسرح رسمي كبير باسم (المسرح العربي) واقامت داراً كبيرة رائعة لمسرح كبير ، مرن ، جيد في منطقة « كيفان » بالكويت ، بني على احدث طراز وعين الاستاذ الكبير زكي طليمات مديراً له ومشرفاً عاماً على نهضة التمثيل المسرحي في المنطقة .

ولقد استمر نشاط المسرح الشعبي بضعة سنوات ، كان يقدم خلال كل موسم ، ثلاث مسرحيات ، يعالج فيها مشكلات اجتماعية محلية مختلفة ، من واقع الكويت ، ويخاطب الجمهور باللهجة العامية والشعبية الدارجة ، سعياً وراء تبصيره بمشكلاته الحياتية اليومية ، والاجتماعية العامة ولقد استطاع المسرح الشعبي بمؤازرة وزارة العمل والشؤون الاجتماعية وتشجيع الجمهور له ، ان يقدم خلال بضعة سنوات عشر روايات اجتماعية كاملة ، واثنتي عشرة رواية فكاهية من النوع « الكوميدي » ، ويبلغ عدد اعضاء هذا المسرح حوالي ٦٣ عضواً ومجلس ادارته مكون من ١٣ عضواً برئاسة الفنان عبد الله خريبط ، وقد اشتركت فرقة هذا المسرح باليوبيل الذهبي الاول الذي عقد في المدرسة المباركية عام ١٩٦٢ كما اسهم في جميع المناسبات الوطنية والاعياد الرسمية والحفلات الكبرى الساهرة ..

وفي نية المسرح الشعبي الآن ، تأسيس مكتبة كبرى تسهم في التثقيف المسرحي للهواة والاعضاء ، واقامة نـــدوات اسبوعية ثقافية كما سيقوم بجولات فنية واسعة في مناطق الخليج العربي وجميع اماراته ومشيخاته .

ومن بين الاعضاء والفنانين البارزين ، والوجوه المتألقة فنياً في الكويت ، من المسرح العربي والمسرح الشعبي : عبد الرحمن الضويحي ، ابراهيم الشاهين ، سيد أبو زيد ، حسين غلوم محمد الجسار ، عبدالصمد التركي ، صالح العجيري ، محمد القصار ، احمد عبد الله صالح ، حسين الصالح محمد المنيع ، جعفر نجم عبد الله ، وعبد العزيز المسعود ، وعبدالعزيز النمش ، وعبدالجبار عبدالمجيد وطيبة عبد الله الفرج ، ومريم الصالح ، ومريم الغضبان ، ونعيمة وصفي ، واسمهان توفيق ، وخالد النفيسي ، وجعفر المؤمن ، وحسن يعقوب العلي ... وغيرهم من الفنانين والمخرجين والفنيين والاختصاصيين .

مع مدير المسرح الشعبي

عبد الله خريبط مدير المسرح الشعبي هو الشخص الوحيد المتفرغ للعمل في هذا المسرح يعاونه في ذلك نخبة من الممثلين الهواة الذين لمت اسماؤهم في دنيا المسرح الكويتي وقد كان لنا معه لقاء حدثنا فيه عن مشروعاته القادمة فقال :

ان المسرح سيقوم بتأسيس مكتبة تساهم في تزويد عشاق المسرح بالثقافة المسرحية ، كما أنه سيعمل على اقامة ندوات اسبوعية ثقافية وسيقوم بجولات فنية في الخليج العربي .

وحينما سألناه عن مدى الفائدة التي يتوقعها من اقامة دورات دراسية في فنون المسرح قال : لاشك أن هذه الدورات تحقق فائدة تفوق الحد الذي يمكن أن يحققه خبير مسرحي واحد ، ذلك لأنها تقدم خلاصة خبرات الأشخاص الذين عملوا في مختلف قضايا المسرح وبشتى

الاتجاهات والمدارس الفنية .. والذي لابد ان يتوفر قبل الخبراء والدورات هو - بدون شك أيضاً - الايمان بالرسالة السامية التي يؤديها المسرح .. وقال انه يتمنى أن يزيد المسؤولون من اهتمامهم بالمسرح الشعبي اكثر فأكثر .. وختم حديثه بقوله : ان المسرح ينوي تقديم مسرحيتين جديدتين الأولى : « اشرق الفجر » لحسن يعقوب العلي وهي من فصل واحد ... والثانية : لعبد الرحمن الضويحي وهي من فصلين ولم يختر لها اسماً بعد .

المسرح العربي

واما « المسرح العربي » الرسمي ، الفعال ايضا ، فانه يقترب في نهاية موسمه الحالي من عامه الرابع ، وقد كان خلال السنوات الماضية مصدر اشعاع الفنون المسرح في مفاهيمها الايجابية والواقعية الأقرب للسلامة ومظاهر الأكثر دقة واثراً . والحق ، فقد عمل في تنمية الوعي الأدبي والثقافي والاجتماعي والقومي والفني بين جماهير الشعب الكويتي عن طريق تقديم مسرحيات من التاريخ العربي ، ولوحات من صميم الحياة المعاصرة وبمساعدة الأدباء الكويتيين لكتابة المسرحيات المحلية التي تضع حلولاً جذرية للمشكلات المختلفة الراهنة ، في اطار من التفهم والذوق ، والمرونة !

وهناك عناصر فنية ، مختلفة ، تسهم في حقل الفن الكويتي بجهد طيب مشكور ، من مختلف الدول العربية ، ولاسيما من فلسطين والجمهورية العربية المتحدة ، وسورية ، والعراق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



في مسرحية مضحك الخليفة « أبو دلامة » تألق سعد الفرج واسمهان توفيق إلى جانب نعيمة وصفي وناعسة الجندي على المسرح العربي

ومن جهة اخرى ، قدمت فرقة المسرح العربي ألواناً من الاتجاهات الفنية الحديثة في الاخراج، مابين الايحائية والرمزية التي اعقبت الواقعية ، وعمدت الى جعل جلسات التدريب مفتوحة امام هواة المسرح لتثقيف بفنونه واشباع شغفهم به .

وقد استعان المسرح العربي كذلك ، بعدد من الفنيين العرب ، والخبراء ، للاستفادة من فنهم وخبرتهم في شؤون المسرح ، كالاخراج ، والمكياج ، والديكور ، والتمثيل والاضاءة ، وغيره ..

التمثيل على الشاشة الصغيرة :

لقد دأب التلفزيون الكويتي منذ انشائه ، قبل عامين ونيف ، على تقديم البرامج التمثيلية والمسرحية المتنوعة وهي مابين تمثيليات محلية وعربية ومقتبسة واجنبية . ولقد أولى التلفزيون المسرح عنايته الكبرى ايماناً منه بأهميته وفائدته ، فأنشأ قسماً خاصاً بالتمثيل والبرامج الشعبية وكان لمجهودات هذا القسم أثر واضح في الكشف عن مواهب كثيرة جديدة يمكنها ان تلعب دوراً بارزاً في مستقبل المسرح الكويتي الناشىء . وقد عمد هذا القسم الى تسهيل نقل المسرحيات المحلية الناجحة من فوق خشبة المسرح مباشرة الى شاشة التلفزيون .

والمسؤول عن هــذا القسم هو الفنان الكويتي (سعد مبارك الفرج) ومن ألمع نجوم الفرقة التلفزيونية والمسرحية (الدرامية والكوميدية) الاوائل والسادة : عبد الحسين عبد الرضا ، عبد الرحمن الضويحي ، عبد الوهاب سلطان ، منصور المنصور ، مريم العبد الرزاق ، نجيبة عبد المجيد ، فريدة الشاعر ، فاطمة البصري .

سعد مبارك الفرج

وقد التقينا بمسؤول هذا القسم في التلفزيون وهو السيد سعد مبارك الفرج ... الذي بدأت صلته بالمسرح عام ١٩٥٧ حينما اشترك في تمثيليات المسرح الشعبي .. ثم التحق بالمسرح العربي عام ١٩٦١ ليضطلع بالأدوار الرئيسية في جميع مسرحياته .. وقد وجد فيه الاستاذ الكبير زكي طليمات خامة طيبة فأولاه المزيد من عنايته واهتمامه .. كما وجهه الى الكتابة المسرحية .وفي عام ١٩٦٢ التحق بالتلفزيون ليوزع نشاطه على المسرح والاذاعة والتلفزيون في وقت واحد وهو يملك اضخم رصيد مسرحي في الكويت ١٣ مسرحية تلفزيونية ٦ تمثيليات محلية بالفصحى والعامية .. بالاضافة الى ظهوره في معظم حلقات برنامج رسالة .. وقد كتب سعد حتى الآن ثلاث مسرحيات .. وهو مع ذلك يقول : ان مــا نراه من المسرحيات الكويتية لم يتجاوز حدود المحاولات حتى الآن .

مسرح الخليج العربي

يعتبر هذا المسرح من انضج المحاولات الفردية لتأسيس مسرح اهلي كويتي ، فقد قام هذا المسرح على كاهل شبان كويتيين وعاش سنة كاملة في الظل ، هيأ وخطط خلالها برنامجه الفني معتمداً على مجهودات ٣٠ عضواً بينهم خمس فتيات من حملة « البكالوريا » وجامعية متخرجة هي الآنسة (نورا خميس) . ومن أبرز نجوم فرقة هـذا المسرح سالم الفقعان ، ومنصور المنصور ، وهدى ونبيلة بنيامين ، وحياة احمد الفهد ، وعبد العزيزالفهد ، ومن أبرزمسرحياته الاولى (الخطأ والفضيحة) و « بسافرباس » وهما من اللون الاجتماعي الكوميدي الفكه ، في قالب انتقادي ساخر . وهناك مسرحية كبرى (الاسرة الضائعة) وتلقى فرقة هذا المسرح كل تشجيع من المسؤولين ايضاً ومن جمهور المشجعين معنويا و ... مادياً !! والهيئة الادارية الحالية لجمعية مسرح الخليج العربي هي برئاسة الشيخ جابر العبد الله وممن يجدر بنا ذكر اسمائهم هنا للدلالة على فنهم وقدرتهم وثقافتهم عبد الله خلف مدير المسرح ، ومحمد المنصور ، وزيـد خلف ، وعبد الرحمن الهادي ، وفتاة الكويت ، وحياة احمد الفهد ، وعائدةجردي وغيرهم ..

وانشئت في الجمعيـة ثلاث لجان للعلاقات العامة والتنظيم والثقافة .. وقد أتيح لنا مشاهدة مسرحية « الأسرةالضائعة » التي تثير ناحيتين :

الأولى قضيةوجودفرقةرقص شعبي .. وهي على الرغم من طرافتها وضرورتها لتطوير الفن الشعبي الكويتي الا أن العنصر النسائي مازال يقف حجر عثرة في طريق نجاح مثل هذه الفكرة ...

والثانية : قضية الاعتماد على عناصر كويتية بحتة في جميع مراحل التمثيل .. من تأليف واخراج وديكور وغيره .. والذين شاهدوا مسرحيات الموسم الحـالي يرون انه بالرغم من توفر عناصر ممتازة في التمثيل الا أن الديكور والاخراج مازال كما سبق القول على لسان بعض العاملين في حقل المسرح الكويتي ، لايتعدى حـدود المحاولات .. وان كان من المأمول التقدم في هذا المجال .. وقداجتمعنا بعددمن نجوم المسرح الذين نقدمهم فيما يلي :



زكي طليمات

الاستاذ زكي طليمات ... يتكلم

وانتهزت فرصة وجودي في الكويت ، فقمت بزيارة الاستاذ زكي طليـات في مكتبه بالمسرح العربي بكيفان ، بعد ان دعاني لمشاهدة المسرحيتين الجديدتين ، لهذا الموسم ، (الكنز)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستاذ توفيق الحكيم ، و « آدم وحواء » للاستاذ فتوح نشاطي . وهما من اخراج عميد المسرح العربي ..

آدم وحواء

هذا هو عنوان المسرحية الاولى ، ويصح ان نغير من ألفاظه فيصير (الرجل والمرأة) اذا أردنا ان نأخذ بالواقعية المباشرة في التعبير .

وفي هذا العنوان ما يكشف عن المسرحية في موضوعها ، وهو موضوع يقوم في كل زمان ومكان اذ يتناول شؤون الجنسين . الرجل والمرأة .. في شئون حياتها الخاصة والعامة ، وتأثير ذلك على الاسرة ..

حقوق الرجل ... وحقوق المرأة ... ومنها يتألف النضال الخالد بين الجنسين ، ومتى تكون هذه الحقوق في دائرة الاعتدال ، ومتى يجفوها هـذا الاعتدال ؟ ثم أين يجب أن تقف المرأة ، كزوجة ، في نشاطها خارج المنزل ، حتى لاتتصدع الاسرة ، ولا يتهدم البيت ؟ كل هذا وما يتفرع منه عالجتـه المسرحية باسلوب فكاهي طريف ، وصفق الجمهور طويلا عند انتصار الرجل ... على المرأة في النهاية ، كما تقضي سنة الطبيعة التي قررت أن الرجل هو الرجل .. وأن المرأة هي المرأة ... وان الله رحم من عرف حده ، فوقف عنده !! وبالمناسبة معظم مسرحيات الحكيم كهذه ، من النوع الذي يقرأ أكثر مما يشاهد !

الكنز

وشاهدت المسرحية الثانية الرائعة الكنز ، من اقتباس فتوح نشاطي .

هل يصح أن نقرر أن لكل انسان كنزه ؟ كما أن له نظرته الخـاصة الى الدنيا والى الآخرين ؟ في هذا التقرير كثير من الحقيقة ، اذ ان لكل انسان تقييمه للاشياء ، وان قيمة الشيء تكمن في مقدار حبك له ، وهيامك به . وتسير المسرحية تدور حول معالجة هذا الموضوع بمرح وطرافة أيضاً ، بين شخصيات لاتخلو من غرابة . فالرجل يؤكد أن جدران البيت تحتوي على كنز تتجاوز قيمته مائة الف دينـار ، والرجل هو مهندس وشاب ، ويحمل اجازة من اكبر جامعات انكلترا ويزعم فوق هذا انه يتعاطى السحر الحديث . وصاحب البيت الذي فقد اكثر ثروته في الانتخابات !.. متعلق بما يقوله المهندس الشاب الوافد عليه ، وقد بنى كل طموحه وآماله على استخراج هذا الكنز من جدران منزله .

ولكن الكنز لاينفتح الا على سحنة لها مواصفات خاصة !

ويفحص المهندس الشاب وجوه ساكني البيت ، ممن هم في (حضرته) ، ولكن الوجه المطلوب غير قائم بينهم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتأتي ابنة صاحب البيت ، الفتاة الحسناء ، فاذا هي تحمل السحنة ذات المواصفات الخاصة التي ينفتح عليها الكنز ، ويخلو المهندس الشاب بالابنة الشابة ، صاحبة الوجه الجميل الموعود بأن ينفتح عليه الكنز ... وتقع المفاجأة وسط دهشة الجميع .. ماهو هذا الكنز ؟.. انه .... وجه الفتاة نفسه ليس غير ... الوجه الحبيب المرغوب بالاقتناء والجدير بكنوز العالم جميعاً !!

من بين الذين قاموا بادوارهم الرائعة واجادوا ، في هاتين المسرحيتين الكبيرتين ، حسين الصالح ، عبد الرحمن الضويحي ، خالد النفيسي ، عبد الحسين عبد الرضا ، مريم الغضبان ، محمد رجب ، اسمهان توفيق ، سهاد صبري ، كاظم حمد علي ، سناء عفيف ، جوهر سالم ، يوسف خطيب ، عيسى الغانم ، علي ناصر البريكي ، ليلى حقي وغيرهم ... لقد حاول كل من هؤلاء أن ينتصر على ... نفسه ...! ونالوا استحسان الجمهور الغفير وتصفيقه الحار ...

س . ج مع العميد

وعدت الى مكتب عميد المسرح العربي الاستاذ طليمات ، بعد انتهاء تقديم المسرحيتين مؤخراً ، على مسرح (كيفان) وشددت على يده بحرارة مهنئاً ومعجباً ، وطرحت عليه بعض الاسئلة ، واجاب من خلال بسمة وقور تفيض ثقة ، وزهواً :

● انني فعلا سعيد بوجودي في الكويت . وسعيد بأن اعمل مع اعضاء فرقة المسرح العربي . انني انظر اليهم نظرة الاب الروحية ، واقرر ان الشباب الكويتي على خصب وافر في المواهب . وانا معجب بحسن اقبالهم على المسرح ، وبما يبذلونه من جهد ومن وقت ، حتى استطعنا ان نرفع مستوى التمثيل في الكويت الى افق يكاد يوازي الافق الذي عليه الممثل في مصر نفسها ، الا انني ادعو الشباب الكويتي الى مزيد من تحمل المسؤولية ، والى التضحية ، واظن ان هذه الامنية ستتحقق ، لأني احس بان ما ادعو اليه ، قد اخذت تظهر بوادره في عملهم هذا ...

— قلت : وماذا عن الادب المسرحي عندكم ؟

قال :

● ان المسرحيات التي نقدمها الان ليست بأقلام كويتية بل بأقلام عربية اخرى ، انني ارتقب اليوم الذي يكون فيه كل انتاج المسرح الكويتي من انتاج الاقلام والقرائح الكويتية . أن المسرح الكويتي الان يتنفس برئة واحدة ، لان معظم مسرحياته لاتعكس الحياة الكويتية في كل مظاهرها وخوافيها .. والذنب ليس ذنبي ، ولا ذنب احد ، وانما هو التطور ، هذا المارد الجبار ، الذي اراه يخطو بالشعب الكويتي خطوات واسعة نحو التقدم الذي ينشده كل عربي يعتقد ان العروبة واحدة متماسكة ، وان الوطن العربي واحد لايتجزأ ..!

قلت : ارى انكم تكثرون من اعتماد اسلوب الفكاهة في اعمالـكم الفنية ؟

قال : الفكاهة « برشامة » مطلوب منا تقديمها للجمهور لتنسيه متاعب اليوم ثم انهـا في رأيي توعية غير مباشرة .. انها (توعية انسانية مهمة) .. والضحك اليوم لم يعد تهريجاً ، لقد غدا فلسفة ..

قلت : كيف السبيل الى وجود ادب مسرحي كويتي بحت ؟

قال : لقد اعلنا رسمياً عن حاجتنا الى مسرحيات محلية . واعلنـا عن مسابقة ، ووردنا حوالي ٤٠ مسرحية كويتية دخلت (مباداة) العمل المسرحي لاول مرة ومنها من يدخلها لثاني او ثالث مرة .. ولقد وجدت اللجنة الفاحصة ان عشرين منها تفي بـ (الشكل الخارجي) لمفهوم المسرحية ومقاييسها ، ان المكافآت التي رصدتها الوزارة للمسرحيات الفائزة الثلاث هي ٦٠٠ دينار واود ان انوه هنـا الى اننا عثرنا فعلا على بعض روايات تعالج الحياة الكويتية تماماً .. فلعل وعسى ...

قلت : ماهي مهمتك بالضبط هنا ، وانت الرائد المسرح في العالم العربي ؟

قال : وجودي هنا واجب ، واجب عربي ، نحو اخوة لي عرب ، ومهمتي تصحيح مفاهيم المسرح واكتساب الثقة بفن المسرح وهو الفن المفترى عليه في الشرق العربي عامة .. ثم انني اعمل مع اخواني هؤلاء على ايجاد وعي مسرحي وكسب جمهور ذواقة يعيش المسرح ويحياه .. بوعيه وادراكه و.. مسؤولياته المباشرة نحو نهضة المجتمع الجديد .

قلت : حدثني عن نصيحتك بعد خبرتك الطويلة ، للممثلين من هواة ومحترفين ؟

قال : نصيحتي لهم ، نصيحة اعمل بها انا وهي (اعمل للعمل وليس للاثابة واحبب عملك) ... واعتقد ان اكبر سعادة منت بها الايام علي انها جعلتني احب المهنة التي اباشر بها ، واحيا لها ...

قلت اخيراً : لـكل انسان امنية ، وانت كفنان ومثقف كبير ، متمرس ماهي امنيتك الخاصة ؟

● قال وقد شرد ببصره : امنيتي ألا أموت قبل أن اقوم بمهمتي في جميع الاقطار العربية الغد أنهيت مهمتي الفنية في القاهرة وتونس ، والآن في الكويت ، ثم سأذهب الى المغرب والعراق لنفس المهمة .. ثم أتمنى كذلك ، أن تكون لي فرصة مواتية أستطيع معها أن اتمم الكتب الاربعة التي وضعتها عن المسرح .. انها كتب قيمة باصدقي ... وهي في النقد والتحليل وتحكي تجارب اربعين عاما قضيتها في خدمة ... فن المسرح !.. أو مسرح الفن ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقـابـلة المعرفـة
مع رائد المسرح الجزائري

باريس
من مراسل المجلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- عرفنا ان طريقنا هو الاستيحاء من القصص الشعبية العربية
- ما أن كنا نقترب من المواضيع السياسية حتى تغلق الابواب في وجوهنا
- كان الفرنسيون يقولون لنا : لا حاجة للعرب الى المسرح فهم لم يعرفوه قط علاوة على ان الاسلام يحرمه
- استطاعت الثورة ان تحفظ للفنان الجزائري كرامته



ابو المسرح الجزائري
محي الدين باش طرزي

نشأ المسرح العربي في الجزائر في ظروف صعبة وقاسية نظراً لما كانت الثقافة العربية تعانيه من ضغط الاستعمار ومحاولته القضاء على كل أثر للحضارة والثقافة العربيتين فيها . ولكن الشعب الجزائري استطاع بفضل جهـــاده المستميت المتواصل ان يثبت دعائم هذا الفن في ارض الجزائر وينميه ويغذيه حتى اصبح اليوم شجرة باسقة وارفة .

واذا ذكر المسرح العربي الجزائري ذكر اسم الاستاذ محي الدين باش طرزي الذي كان له الفضل الاول في مواصلة المعركة حتى النصر الاخير .

ولقد وجـــدت صعوبة جمة للاجتماع به ، فهو يعيش في عزلة تامـــة في ضاحية باريزية (كليشي)، وينعكف لتدوين ذكرياته عن المسرح يساعده في ذلك الـــكاتب الفرنسي عمانويل روبليس ، وستنشر المذكرات بالفرنسية في دار سويل بباريس . وهي تحوي على معلومات دقيقة لأن الاستاذ محي الدين اعتاد ان يدون مذكراته يوماً بيوم في دفاتر خاصة وذلك منذ عام ١٩١٩ .

وقد اطلعت عليها فهالني هذا الاهتمام الغريب وذلك الحرص المتفـــاني على تأريخ الحركة المسرحية ، كما انه جمع كل قصاصات الجرائد العربية (تونسية ومصرية) والفرنسية التي تتحدث عن نشاط الفنانين الجزائريين ان كان قدحاً او مدحاً .

في مكتبه الهادىء الغاص بالكتب عن المسرح باللغتين العربية والفرنسية ، جلس الاستاذ وراء منضدته يتحدث الي ويجيب على اسئلتي .

● كيف بدأت المحاولات المسرحية الاولى في الجزائر ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— لقد انشأ الفرنسيون في الجزائر مسارح كثيرة منذ بدء عهد الاستعمار وكانت ترتادها الفرق الفرنسية وتقدم فيها الأوبرات ، والمسرحيات المختلفة .

وبدأت حركة المسرح العربي بزيارة بعض الفرق من مصر وكان من اولهـا فرقة سليمان القرداحي الذي لم يلبث ان ذهب الى تونس واستقر فيها . ثم جاءت فرق اخرى كفرقة جورج أبيض عام ١٩١٨ .

ولم يقدم الجزائريون في تلك الآونة سوى بعض «الاسكتشات» الهزليـة القصيرة . ولم تبدأ المحاولات المسرحية الجدية الا حوالي عام ١٩٢٠ . فقدمت مع بعض الاصدقاء مسرحيـات باللغة العربية الفصحى منها « فتح الاندلس » تأليف مصطفى كامل ، و « شهامة العرب » تأليف أنور علي « وفي سبيل الوطن » .

وكنت في ذلك الوقت شاباً يافعاً (١)، ونظراً لفقدان العنصر النسائي فقد كنت أقوم بادوار

---

(١) ولد الاستاذ محي الدين عام ١٨٩٧ في مدينة الجزائر .

النساء ثم كتب مؤلف جزائري مسرحية «البديـع» وهو محمد علي طاهر الشريف ، فاسند الي اول «دور» رجالي ، فيها . وكانت تعالج مشكلة السكرات وتبين اضرارها ومساوئها. وكان جمهورنا مؤلفاً من تلاميذ المدارس الاسلامية والمثقفين .

● ولكن كيف بدأت حياتك ؟

— كان والدي تاجراً ، ودرست في المعاهد الاسلامية وتخرجت منها وكنت مؤذناً في الجامع الجديد في مدينة الجزائر ، لأن صوتي كان جميلا من نوع الصداح Ténor . فكان الناس يدعونني لأحيـاء حفلات الطرب في المناسبات والافراح . وجذبني المسرح وكنت اغني او اقوم بادوار غنائية تجلب النظارة اذ كانت شهرتي قد انتشرت بين الجزائريين ، لهذا فهم كانوا يحضرون الحفلات لسماع صوتي وليس لمشاهدة المسرحيات .

قلت لك ان جمهورنا كان مقتصراً على من يتقنون اللغـة الفصحى وهم قلائل بسبب انتشار الجهل ومحاربة الاستعمار للغة العربية ، ولم يتعد عددهم الثلاثمئة .

وفي عام ١٩٢٤ كتب السيد علي السلالي (وهو لايزال على قيد الحياة واراه من آ ن الى آ خر) مسرحية بعنوان «جحا» جمع فيها اقاصيص هذه الشخصية الشعبية وقدمها فيمسرحية باللغة الدارجة . فقدمناها فلاقت نجاحاً باهراً اذ امتلأت صـالة الكورسال مع انها تحتوي على ألف ومئتي مقعد .

وكانت هذه المسرحية نقطة انطلاقنا وعرفنا ان طريقنا هو الاستيحاء من القصص الشعبية ولعلمي بان الجمهور العربي في بلادنا كما في بلادكم يحب الغناء والموسيقى ولأني مغن فكنت اضيف مقاطع غنائية ، ضمن اطار كوميدي .

وكتب لنـا السلالي مسرحيات اخرى ، ولكننا رغم ذلك ظللنا نفتقد الـكاتب المسرحي حتى ظهر الفنان المرحوم رشيد قسطنطيني .

● ومن هو رشيد ؟

— هو الفنان الممثل والـكاتب والشاعر والمغني والملحن الجزائري وشخصية من ألمـع شخصيات المسرح العربي في الجزائر . ولد عام ١٨٨٧ واشتغل في عدة مهن فكان عامـلا في مصانع الذخيرة بباريس ثم بحاراً جال بلاد العالم ، ثم عاد الى بلده الجزائر فافتتح فيها متجراً صغيرا وكان ذكيا حاضر النكتة يتقن عـدة لغات ويعرف الروح الشعبية العربية بشكل لامثيل له . واطلع على الاجواء الفنية خلال رحلاته. وعندما علمنا بأمره طلبنا منه ان يشترك معنا فيمسرحياتنا فقبل . فعهدنا اليه بدور صغير هو دور شاهد امام قاضي في احدى المحاكمات ، ولكنه لبديهته الفائقة وذكائه المفرط وبراعته في الأجوبة الضاحكة ... سحق الجميع أمامه ونجح في دوره نجاحاً

شهره في الحال . عندئذ انضم الى فرقتنا وبدأ بكتابة المسرحيات وكان ذلك حوالي عام ١٩٣٠ . وظل معنا حتى توفاه الله عام ١٩٤٤ .

كان رشيد كثير النشاط والانتاج ولقد كتب حوالي خمسين مسرحية . ولكن مسرحياته كانت من نوع الكوميديا «ديلارتيه» ، أي المسرحية الكوميدية التي تعتمد على الارتجال فكانت مسرحياته لاتتجاوز الاربعين صفحة تقرؤها بنصف ساعة ، لكنها كانت تدوم على المسرح ثلاث ساعات طوال . فهي هيكل مسرحية كذلك فهي تعتمد على شخصية رشيد بالذات وليس باستطاعة أي ممثل كان أن يقوم بأدوارها .

وبكل أسف فقد ضاع معظم هذه المسرحيات وليس لدينا الآن سوى ثماني أو تسع مسرحيات منها .

كذلك فقد كان رشيد مغنياً وشاعراً فألف الاغنيات ولحنها وسجل بعضاً منها في اسطوانات لاتزال تباع حتى الآن في الجزائر .

● وكيف انحلت مشكلة العنصر النسائي ؟

— كان لرشيد صديقة يهودية تدعى « ماري سوسان » وكنا مضطرين لاستخدامها رغم معايبها وأهمها لهجتها اليهودية . فاليهود في الجزائر يتكلمون لغة عربية هجينة ذات لهجة مزعجة منفرة ، الشيء الذي كان يتزعج منه جمهورنا . وظللنا على هذه الحال حتى عام ١٩٣٥ حيث التحقت بفرقتنا فتاة تدعى عائشة بوزورو ، وهي من مدينة بليدا قرب الجزائر ولم تكن في ذلك الحين قد تجاوزت الخامسة عشر من عمرها . واطلقت على نفسها فيما بعد اسم : كلثوم . ولا تزال تعمل حتى اليوم في المسرح القومي الجزائري فتلك في مسرحية « الحياة حلم » و « بنادق الأم كارار » وغيرهما . وهي ممثلة موهوبة . ولم يلبث أن تشجعت بعض الفتيات المسلمات وصعدن على خشبة المسرح أمثال : سليمة حافظ وبشّارة حنيفة ، وزبيدة فريدة .

● كيف كان موقف المستعمرين من اعمالكم الفنية هذه ؟

— لم يكن الفرنسيون يعيرون اهتماما لهذه الكوميديات ، بادىء الامر . ولكننا بعد فترة وجدنا من واجبنا الاسهام في تنشيط النضال في سبيل العدالة فكتبت مسرحية بعنوان « فاقوا » (أي استيقظوا) وكنت اطالب فيهـا بالمساواة مع الفرنسيين المستوطنين بالحقوق والواجبات فنجحت نجاحا كبيرا وقدمت اكثر من مئة مرة في كل انحاء الجزائر . وهنا انتبـه الفرنسيون اليها فجعلوا يرفضون السماح بتقديمها ثم جاءت الحرب العالمية الثانية . وكانت حكومة فيشي خلالها تعدنا بالاستقلال ان حاربنا معها وساهمنا في دعمها . ولـكي تكسب الحكومة عطف الجزائريين اصدر « بيتان » امراً يقضي بتعيين اربعة مستشارين من العرب في مجلس مستشارية كل محافظة وكانت هذه اول بادرة من نوعها في تاريخ الجزائر تحت ظل الاستعمار . عندئذ بدأ المستشارون العرب بالمطالبة بتأسيس مسرح عربي . وعندما اصبح عدد المستشارين العرب اثنى

عشر في كل مجلس تكتلوا بعضهم مع البعض الآخر وجعلوا يستفيدون من الخاصمات بين الفرنسيين انفسهم ضمن المجلس . فينحازون الى كتلة ما لكسب الاكثرية شريطة أن تنحاز هذه الكتلة الفرنسية الى جانبهم للموافقة على مطاليبهم وكان من بينها تأسيس مسرح عربي . وكان ذلك بعد الحرب بقليل .

وهكذا استطعنا الحصول على خمسة ملايين فرنك في السنة مقــابل ستين مليوناً للمسرح الاوروبي بالاضافة الى اثنين وخمسين موسيقياً أوروبياً تدفع رواتبهم من خزينة البلدية وليس من الميزانية (أي الستين مليوناً) بينما كان علي أن اؤمن تخناً عربياً ضمن الخمسة ملايين .

وكنا نقدم مسرحيات من تأليفنا أو من تأليف المصريين لأنني زرت القاهرة خلال ذلك الزمن وتعرفت على يوسف وهبي ونجيب الريحاني وغيرهما من رجالات الفن فيها . كما كنا نترجم أو نقتبس ولقد قمت أنا نفسي باقتباس مسرحيات موليير وقدمت منها تسعاً واعترف ان ثلاثاً منها لاقت الاستحسان والنجاح وهي : البخيل ، والطبيب رغم عنه ، ومريض الوهم . بينما فشلت «دون جوان » لصعوبة اقتباسها وتكييفها حسب الذوق العربي . وهكذا قدمت حوالي خمس وخمسين مسرحية في دار الاوبرا في الجزائر بمعدل مسرحية أو مسرحيتين في الاسبوع . والواقع انها كانت كلها من الكوميديات أو الترجمات وما أن نقترب من المواضيع السياسية حتى تغلق الابواب في وجوهنا . عندئذ كنا نقدمها في دور السينما أو في القرى ومن هذه المسرحيات « خداعي » و « بني وي وي » و « علي ليف » و « فاقوا » . وكان بعض مديراء البلديات (وكلهم من الفرنسيين) يقولون لي : لاحاجة للعرب الى المسرح فهم لم يعرفوا المسرح قط كما أن الاسلام يحرمه !

● **كيف كان موقفهم في حال تقديمكم مسرحية سياسية ؟**

— هاك مثلاً واضحاً :

وهنا نهض الاستاذ محي الدين واخرج من بين صفوف الدفاتر والكتب دفتراً مليئاً بقصاصات الجرائد الملصقة بعناية تامة وناولني اياه مشيراً الى صفحة فيها الفقرات التالية :

جريدة « البصائر » الصادرة في تونس (١٩٥١/٣/٢٧) : الحق مغضبة :

لقد كان يوم الجمعة ١٦ مارس (آذار) موعد الاحتفال السنوي العظيم الذي نظمته جمعية طلبة شمال افريقيا المسلمين والذي نال نجاحاً منقطع النظير بفضل الجهود المشكورة التي بذلهـا الطلبة ورجال المسرح معاً .

فقد قامت فرقة التمثيل العربي التي يديرها الاستاذ محي الدين باش ترزي بتمثيـــل رواية يتفق مغزاها مع واجب الطلبة والمثقفين في انقاذ المجتمع الاسلامي من براثن الجهـــل والفقر والمرض . فنالت الرواية ما استحقته من نجاح كبير وغادرت الجماهير قاعة « الاوبرا » مسرورة مقتنعة شاكرة ...

... على انه لم يطلع قرن شمس اليوم التالي حتى شاع في العاصمة خبر العقوبات التي نالت الفرقة المسرحية من جراء مشاركتها في مهرجان الطلبة بحكم على السيد محي الدين بدعيرة قدرها ثلاثون الف فرنك ، والسيد علي الرياحي (١) بعدم السماح له في المستقبل باعتلاء خشبات «الاوبرا» واحدى الممثلات (٢) بحرمانها من تقاضي اجرتها مدة شهر .

ونظراً لما اكتساه هذا الحادث من اهمية في اوساط الطلبة وغيرهافقد رأينا من الضروري ان نستفسر السيد باش ترزي عن سبب غضب الادارة . فاطلعنا على نص رسالة الاحتجاج التي قدمها للبلدية وزادنا تفاصيل نختصرها فيما يلي :

ان خليفة المندوب للفنون الجميلة ورئيس اللجنة المسرحية يعلل التدابير الصارمة التي اتخذها ضد الفرقة العربية بمخالفة هذه القوانين المرعية في اربعة اشياء :

اولا - فيما يخص رواية «الواجب» فهو يزعم انها حافلة بالشتائم ضد الاستعمار والنظام السياسي السائد في البلاد وبتمجيد الوحدة العربية ضد العناصر الاوروبية وغيرها .

ثانياً - فيما يخص الاغاني فهو يأخذ على المطرب علي الرياحي انشاده « الوطن » وعلى احدى الفتيات انشادها «ياعرب» وارتداءها لهذه المناسبة فستانا مزركشاً بالوان اعلام الدول العربية الاحدىعشرة بما فيها تونس والجزائر ومراكش .

ثالثاً - فيما يخص الخطب فهو يستنكر القاء خطابين اولها لرئيس الطلبة السيد خربوش والآخر لرئيس احباب الطلبة الاستاذ عبد الحليم بن سالم .

رابعاً - فيما يخص التبرعات فهو لايرضى بجمعهــا بدون اذن سابق بذلك من الادارة المسؤولة ، وسرح الاستاذ محي الدين في بحار ذكرياته ثم تنهد وقال :

- لقد كانت تمنع المسرحيات ويتعرض الفنانون والفنانات للاهانات حتى بلغ الحد بالسيدة كلثوم ذات يوم ان القت بنفسها من نافذة دارها محاولة الانتحار (٣)

● وماذا حدث بعد ذلك ؟

— انفجرت الثورة وكانت في بادىء الامر مقتصرة على بعض المناطق في الجبال فارادت السلطات الاستعمارية استرضاء العرب من ناحية ، وتحت ضغط النواب العرب في المجلس البلدي استطعنا الحصول على خمسة عشر مليونا في السنة ... لقاء مئة وعشرين مليونا للفرقة الفرنسية ؟! وبفضل نوابنا استطعنا الحصول على الموافقة باستحضار بعض الفرق العربية . فذهبت الى القاهرة

(١) مطرب تونسي كان يشترك مع فرقة الاستاذ محي الدين

(٢) هي السيدة كلثوم

(٣) في ٧ حزيران عام ١٩٥١

عام ١٩٥٥ ، وكان هذا من اسباب رفع الميزانية . علماً بان الفرق المصرية كانت تحضر من تلقاء نفسها كما فعل نجيب الريحاني ، وبديعة مصابني وفاطمة رشدي وعزيز عيد .

وهكذا حضر يوسف وهبي فلاقى نجاحاً منقطع النظير والسبب انه رجل يعرف كيف يكلم الجماهير ويستغل العاطفة القومية . كذلك احضرت فرقة نجيب الريحاني الذي كان نجاحه فنياً خالصاً بسبب شخصية كشكش بيك التي ابتكرها وهي شخصية شعبية ناجحة .

ولكن وبسبب تعاظم الثورة رفض الفرنسيون حضور اية فرقة عربية .

ثم وجدت نفسي في موقف حرج اذ ان قادة الثورة اوعزوا الى الشعب بمقاطعة المسرح كلية عندئذ قدمت اقتراحاً الى البلدية بالتوقف عن العمل وادعيت ان السبب هو خسارتي المادية ولكنهم رفعوا ميزانيتي الى ثلاثين مليونا .

● ولماذا هذا الالحاح من الجانب الفرنسي للاستمرار في عرض المسرحيات بعد ان كانوا يمانعون ؟

— لكي يبرهنوا للملأ ان الشعب معهم وانه لايتجاوب مع الثورة واوامر قادتها وان كل شيء يجري كالعادة وبصورة طبيعية . الا انني توقفت عن العمل اعتباراً من اول كانون الثاني عام ١٩٥٦ . وفي عام ١٩٥٧ داهم رجال المظلات داري اذ كان صهري (زوج ابنتي) من اعضاء جبهة التحرير وفتشوا الدار وخربوها ، وكنت مراقباً حتى اصبحت حياتي جحيما لايطاق ففضلت الحضور الى باريس والانزواء فيها خاصة وانني بلغت من العمر عتياً .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

● لقد ذكرت لي بعض الاسماء امثال : رشيد قسطنطيني والسيدة كلثوم فهل هناك اشخاص آخرون ساهموا في المسرح العربي الجزائري ؟

— ثمة عدد كبير من الفنانين والفنانات اخص بالذكر منهم : فريدة ، ولطيفة ، وحسيبة وعاتكة ووهيبة . وكلهن من اللواتي عملن معي فترة طويلة اما في الاذاعة اوعلى خشبة المسرح . ومن الفنانين محمد توري الذي توفي بعد الحرب بقليل وكان قد عمل لوحده ، ثم انضم الي ، وكان ثمة طبعاً ، فرق الهواة .

● كيف ظهر الاستاذ مصطفى كاتب مدير المسارح القومية الجزائرية ؟

— كنت في جولة في المغرب العربي بعد الحرب بقليل (١٩٤٦ـ١٩٤٧) بينما كان « كاتب » في الجزائر فاستطاع بمهارة ولباقة مستغلا الفرص ان يقنع البلدية ومستشاريها العرب بانشاء الفرقة المسرحية العربية الى جانب الفرقة الفرنسية ، على ان تتولى البلدية كل نفقاتها . والفضل في انشاء الفرقة يعود الى « كاتب » . وحين عودتي عينت رئيساً لها واصبح « كاتب » مساعداً لي . هذا علماً ان « كاتب » كان تلميذي وعمل معي وهو لما يجاوز السابعة عشرة من عمره .

وعندما اعلنت الثورة كان « كاتب » في فرانسا فشكل فرقة اسماها « فرقة المسرح القومي الجزائري » وجعل تونس مركزاً لها ، وقام بجولات في بلاد العالم ليدافع عن القضية الجزائرية خلال مسرحياته وزار القاهرة وبغداد . فلا عجب ان يصبح اليوم مديراً للمسارح الجزائرية .

● **ماذا استطاعت الثورة الجزائرية والاستقلال ان يحققا للفنان الجزائري؟**

— لقد استطاعت ان تحفظ للفنان كرامته فلم يعد مهانا او عاطلا عن العمل . قلت لك انني كنت احصل كل عام على خمسة عشر مليون فرنك فرنسي قديم في العام . ولقد استطاع « كاتب » ان يحوز هذا العام (ميزانية ١٩٦٣ — ١٩٦٤) على سبعمئة مليون فرنك .

وأنا اهنؤه على ذلك .

ولكن الجمهور لايزال معرضا عن مسرحياته !

● لماذا ؟

— لأنه يترجم ويقتبس بينما يجب ان يقدم مسرحيات لكتاب جزائريين ويدعي كاتب ان لا كتاب مسرحيين في الجزائر وهـذا غير صحيح ففي نقابة الكتاب المسرحيين ، اربعمئة واثنان واربعون كاتبا مسرحيا جزائريا . ومن شروط النقابة ان لاتقبل عضواً فيها الا اذا مثلت مسرحياته في الاذاعة او على خشبة المسرح . ولكن « كاتب » يرفض التعامل مع هؤلاء الكتاب بحجة انهم نشأوا وعاشوا في ظل الاستعمار ! ولكنهم لم يدرسوا فرانسا فقط ، ومنهم من هو على استعداد لكتابة مسرحيات اشتراكية جيدة فهم محترفون قد تمرسوا في مهنتهم وعرفوا خصائصها .

لقد فشلت مسرحية « وورود حمراء من اجلي » لاوكيزي التي قدمهـــا المسرح القومي الجزائري مؤخراً : ترجمة مصطفى كاتب واخراج علال المحب ، رغم انها كلفت اربعة ملايين فرنك . لأن الشعب لا يتجاوب مع هذه المسرحيات الأجنبية، انا لست ضد مضمون هذا المسرح التقدمي لأنه ضروري للجزائر التي اختارت لنفسها طريق الاشتراكية ، ولكني اعتقد ان المضمون وحده لايكفي .

لقد بدت اليوم ظاهرة جديدة لدى الشباب وهي الاهتمام ببريخت والمسرح الشعبي الملحمي وانا من المعجبين ببريخت . ولكن بريخت خلق مسرحاً شعبياً ألمانياً موجهاً للألمان ويحلل مشكلاتهم كالنازية والفاشية وغيرهما . لقد قدم المسرح الجزائري مسرحية « بنادق الام كارار » فلم تنجح . وكم من ام جزائرية قامت بتضحيات تفوق اعمـــال الأم كارار !.. ان فاطمة وعائشة من النساء والامهات الجزائريات قدمتا بنيهما قربانا على مذبح الثورة . وهناك قصص جزائرية تفوق الأم كارار بطولة . فلو طلب من الكتاب الجزائريين ان يكتبوها لفعلوا .

اقام كاتب مسابقة لتأليف مسرحيات اسماها « مسابقة رشيد قسطنطيني » ورصد لها مبلغا كبيراً (الجائزة الاولى : نصف مليون) وبعد مضي خمسة اشهر لم يستلم سوى ثلاث مسرحيات

هزيلة ! السبب انا امة ناشئة والافضل في البداية ان نعهد الى الكتاب وهؤلاء يقبلون بمبالغ اقل ويقدمون انتاجاً افضل . ولكن « كاتب » يتهمني بالعقلية التجارية وانا لا اريد الا ايجاد حد واقعي .

● هل ألفت مسرحيات ؟

— طبعا ، لقد كتبت مايربو عن الخمسين مسرحية وانا منهمك الان الى جانب تدوين مذكراتي ، بكتابة مسرحية عن حياة « الامير عبد القادر الجزائري » .

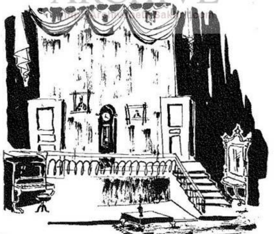
● وهل وجدت حلا للغة المسرحية ؟

— قلت لك كيف فشلنا لدى الامر عند استعمالنا العربية الفصحى ، ثم حدث ذات مرة ان دعيت في باريس الى القيام بعملية « دوبلاج » لفلم هندي ليعرض في بلاد المغرب العربية فدعوت زميلا تونسيا وآخر مغربياً ، وجعلنا نختار الكلمة المفهومة في البلدان الثلاثة . وهكذا وصلنا الى نوع من « اللغة الفصحى الوسطى » فهي ليست بالعامية انما تحتفظ بروحها وحيويتها وتتسم بالتركيب اللغوي الفصيح

واني ادعو رجال المسرح العربي الى مؤتمر لعرض الحلول العملية لمشكلات المسرح العربي وايجاد لغة مسرحية عربية وسطى .

● لماذا لا تعود للجزائر

— لأني اريد الانتهاء من كتابة مذكراتي ونشرها وسأعود فور انتهائي منها . وستنشر في كتاب بعد ستة اشهر تقريباً .



تجربة مسرحية عربية

الجـــزائر

من رسالة صديق المعرفة

قدمت الفرقة الشعبية الجزائرية، مسرح كراكوز التابعة للمسرح القومي الجزائري في باريس عدة حفلات ضمن مهرجان الثقافة الجزائرية الذي اقيم قبل أشهر. وقدمت فيها اربعة فصول مما سمته «ما قبل المسرح» وهي: الشبكة، والكوخ، والسفر وفصل كراكوز، ونظراً لأهمية هذه المحاولة المسرحية نقدم لها عرضاً وحديثاً مع المخرج عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقوم في الجمهورية الجزائرية الديموقراطية والشعبية ، اليوم محاولات جدية في ميدان المسرح ، ذات اهمية كبرى . ولا بد لنا من ان نتعرض الى احدى هذه المحاولات لأهميتها ودلالتها الكبرى على اصرار الشعب الجزائري على تمسكه بعروبته والايمان بتراثه والتمسك بفكرة الابداع الفنية المستوحاة مباشرة من التقاليد والآداب العربية القديمة والشعبية .

فمنذ عام ١٩٥٢ تألفت فرقة من الهواة في مدينة موستغانم في قلب الجزائر وجعلت تفتش بهدوء عن فن أصيل . وكان في الجزائر في ذلك الوقت مراكز فنون يشرف عليها فنانون فرنسيون همهم الاكبر بث الثقافة والروح الفرنسية بين

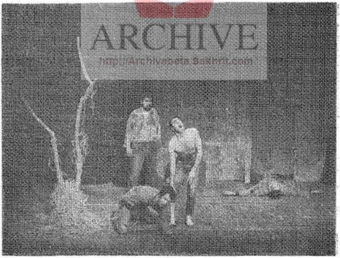

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد ماقبل المسرح ، معروضة باسم « السفر »
الفرقة الشعبية الجزائرية «مسرح كرا كوز »
اخراج : عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي   باريس ١٩٦٤

افراد الشعب !.. الا واحداً منهم شذ عن هذه القاعدة لانه آمن بقوة ورفعـــة العرب واحب آدابهم وهو **هنري كوردبرو** الذي كان يطرد الشباب الجزائريين من المراكز قائلا لهم: اذهبوا وفتشوا في تراثكم عن مسرحكم وفنكم ولا تسمموا انفسكم بمسرحنا الذي وصل حد الجمود والتصلب .

واستمع افراد الفرقة اليه وراحوا يبحثون .

وقاد الفرقة السيد **عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب كاكي** . وظل اكثر من اثنتي عشرة سنة وهو في بحث متواصل مع صحبه عن الاساليب الفنية والموسيقى العربية الاندلسية حتى استطاع أن يقدم نتيجة ابحاثه واكتشافاته في ميدان الفن المسرحي العربي ، هذا العام فحضر الى باريس ليعرض ما أنتجه .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد من مأقبل المسرح ، باسم « الكوخ »

ويشرح كاكي وجهة نظره بقوله (في تصريح له لجريدة « لوموند » الفرنسية في ٥/٥/٦٤) لا يمكن لمسرحنا أن يعيش من المسرحيات الاجنبية المقتبسة ، **بل انما هذا خطر** ... في بلادنا متناقضات اذ نجد أكبر كاتب مسرحي . وهو كاتب ياسين ، يكتب باللغة الفرنسية ، ولا أريد أن أقدم مسرحيات كاتب بالفرنسية . **في البلاد العربية اليوم ميل نحو اقتباس أية مسرحية كانت ، لكي تمثل بأسرع مايمكن ، ولكن مشكلة الابداع هي بالنسبة لنا الأعجل !**

وفي حديث مع الفنان كاكي ضرب لي مثلاً الفصل الذي قدمه باسم « الشبكة »



مسرحية « عليوي بكاشة » مأخوذة من مسرح كراكوز الشعبي

فقال : « اجتمعتُ مع اصدقائي أفراد الفرقة ورحنا نتكلم عن الصيادين وحياتهم ونتذكر قصصهم وآلامهم وأفراحهم ، ثم جعلنا نقلدهم ونغني مثلهم واذا بنا نصل الى هذه المسرحية ، والواقع انها ليست مسرحية بالمعنى المتعارف عليه ، فليس فيها حـــوار ، ولا فصول ومشاهد ، كل شيء يجري أمام ستارة سوداء ومنضدة وكرسي . لذلك أسميت أعمالي « ماقبل المسرح » أي خطوة للوصول بعـدها الى مسرح . ولا أريد أن أحدد مفهوماً لهذا سلفاً ، انما أقوم بتجارب وهي ستوصلني فيما بعد الى ماأطمع اليه » .

قلت : ولماذا سميت فرقتك « فرقة كركوز » ؟

فأجاب : « ان كلمة كراكوز في الشرق العربي تعني مسرح الظل . ولكن الجزائر تعني به مسرحاً شعبياً حقيقياً يجري في الساحات العامة والاسواق مع ممثلين هم شعراء شعبيون يؤلفون المسرحيات والحوار . فليس في فرقتي مسرح ظل انمـا مسرح حقيقي يجري على الخشبة ومع ديكور بسيط وعندما بحثت عن نصوص للكراكوز الجزائري وجدت أشياء هائـــلة . مثلا : سجلت مسرحية شعرية هي شديدة الشبه تماما بمسرحية بريخت « نفس تشوان الطيبة » ولكن بدل الآلهة الثلاثة ثلاثة مشايخ وبدل البغي إمرأة عجوز عمياء . **فتأمل هذا التراث الذي نهمله اليوم ونهرع الى الفن الاوروبي مقلدين له »** ، علمـاً ان مسرحية الكراكوز اقدم بكثير من مسرحية بريخت وبالطبع لاعلاقة لها بمسرحية بريخت كما ان هذا قد أخذ مسرحيته عن اسطورة شرقية » .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرقة المسرح الشعبي (١)

بقلم : عبد العزيز العروي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انبعثت هذه الجمعية اثر كفاح شديد قامت به عناصر من الممثلين المخلصين لفنهم ضد أعضاء بلدية الحاكم الفرنسي « هوتكلوك » وتصرفهم في اعتادات لجنة الفنون المستظرفة تصرفاً ممقوتاً شائناً ، واثر محاولاتها التقصي من تكوين (الفرقة القومية البلدية)

---

(١) تعتبر « فرقة المسرح الشعبي » في طليعة الجمعيات التمثيلية العاملة في سبيل مسرح تونسي وعربي . ويرجع لها الفضل في القيام بأعباء الكفاح ومواصلة الجهاد في سبيل تطوير المسرح التونسي والارتقاء بالرواية التونسية شيئا فشيئا وخلق الفرص واغتنامها لايجاد جمهور لمسرحنا القومي.

واذا ذكرت « فرقة المسرح الشعبي » ذكر معها عبد المجيد بوديدح ابرز عنصر فيها واقدر شخصية محببة عند الجمهور التونسي، وهو كاهية رئيس الجمعية صاحب المقال السيد عبد العزيز العروي الذي اشتهر في الأوساط الاذاعية والصحافة أيضاً .

وتمسكها بحجج واهيـــة وحيثيات لاتقوم على برهان... وكان ما كان... فجابهنا البلدية بالحقائق الدامغة والحجج الثابتة والمنطق المعقول فلازمت العناد ولازمنا الصمود وقاومناها مقاومـة تشهد بها الملفات ، المحفوظـة بمصالح البلديات في وزارة الداخلية ومصلحة الفنون المستطرفة ، وتحتوي تلك الملفات التقارير الضافية عن قضية المسرح العربي بتونس وتزيـــح الستار عن السرقات وتفضح بدعـة جلب الفرق الاجنبية وما يتبـع ذلك من امور ... وامور ...



من اليمين الاستاذ البشير المتهني المخرج والمؤلف ومؤسس جمعية المستقبل التمثيلي ومديرها - تونس المسرحية - اليوم ، ومن اليسار الاستاذ احمد بوليمان الذي دخل المسرح منذ سنة ١٩٠٧ ، وقد اسس اغلب الفرق المسرحية التونسية ، وفي الوسط الصحافي الموهوب زميلنا عبد المجيد بو ديدح مؤسس المسرح الشعبي وكاهية رئيسه.

حزم الممثلون أمرهم وشكلوا هـذه الجمعية (فرقة المسرح الشعبي) التي ظهرت أول ما ظهرت على مسرح قصر الجمعيات فقدموا روائع المسرحيات التونسية والعربية والعالمية في ذلك المسرح الصغير وفي دائرة الامكانيات البسيطـة حيث حجر المسرح البلدي علينا من طرف منظمي الصفقات الفنيـــة الذين رأوا تعجيزنا وقتلنا حتى تبرز أعمالهم وحدها في الميدان ...

ولكن كنا نسخر من مقاومتهم تلك بتشجيـع الشعب التونسي لنا بعموم طبقاتـــه وسجلنا للمسرح التونسي خطوة جريئة وأصبحنا نقدم في الاسبوع الواحـد أربـع حفلات باستمرار أحيينا بها المسرح وأرجعنا له جمهوره ورواده

وذلك دون جلبة ودون أن ندعي ما يدعيه البعض من بعثهم للمسرح التونسي وخلقه خلقاً جديداً ...

وأمام السيل العارم من الاقبال الكبير اضطرت البلدية بالسماح لنا بتقديم بعض الحفـــلات ... على مسرحها فكنا نسجل الانتصار تلو الانتصار تمثيلاً واخراجاً . إذ مما لاشك فيه أن النخبة التي كونت (فرقة المسرح الشعبي) هي من نوابغ (فرقة المحطة التمثيلية) ومن قدامى زعماء الحركة المسرحية ممن اقيم على كواهلهم بناء المسرح التونسي من شيوخ وشباب وشهد لهم بالقدرة والبـاع الطويل . ولعل (فرقة المسرح الشعبي) هي الفرقة الوحيدة التي سجلت من يوم تأسيسها الى الآن نجاحاً أثبتته قائمات مسرح قصر الجمعيات سابقاً وقائمات المسرح البلدي حالياً و « إدارة الاداءات غير القارة » .

ان فرقتنا تأسست في غمرة المقاومة الوطنية واثر كفاح نقابي جبار بدأه



بعض اعضاء - فرقة المسرح الشعبي - في تمثيلية - مجنون ليلى -

المرحوم فرحات حشاد بمساعدة زملائه وتواصل الكفاح والمقاومة والمناداة بتنظيم العمل الفني بتونس وهتك ستر الاستغلاليين العابثين باعتمادات لجنة الفنون بالبلدية فكانت عناصر الفرقة هم الطليعة والمعتمد عليهم في مؤسستنا العتيدة الاتحاد العام التونسي منذ ايام المرحوم حشاد الى عهد احمد بن صالح وزير المالية والتصميم اليوم . وكان ما كان من ادوار واطوار ومقاومة اثبتتها الملفات المحفوظة بمصالح البلديات بكتابة الدولة للداخلية وبارشيف مصلحة الفنون للبلدية تشهد بما قامت به عناصر فرقة المسرح الشعبي في تلك الفترة الصعبة الحاسمة في تاريخ تونسنا



البشير الرحال كبير الممثلين في دوره الحاج كلوف ـ اول مسرحية مثلت ماتزيد عن ستين مرة ، وهي مسرحية اجتماعية قدمها المسرح الشعبي

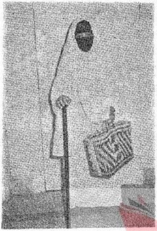
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثائرة وهم « هيئة النقابة العامة لمحترفي التمثيل والموسيقى » التي يتولى كتابتها العامة انذاك السيد عبد المجيد بوديدح الممثل التونسي المشهور ومن مؤسسي الجمعية وكاهية رئيسها ومنظم حفلاتها .

قلنا ظهرت فرقة المسرح الشعبي وسارت اشواطا بعيدة ونالت النجاح والاستحسان من عموم طبقات الشعب واصبحت تقدم الرواية الواحدة اربع مرات متواليات في ذلك المسرح الصغير مسرح قصر الجمعيات ، وحافظت على حسن اختيار ماتقدمه من الروايات سواء بالعربية الفصحى او الدارجة المهذبة مما يتصل من بعيد او قريب بواقعنا التونسي فمادت المسرح حيويته وازدهاره وجمهوره الى

ان اصبحنا نقدم المسرحية الواحدة اربع اوتسع مرات وحتى اربعين مرة وفي كل مرة نحظى بالتشجيع والاقبـــال المنقطع النظير.

وان من يقارن بين ما كنا نقدمه من مسرحيات امثال « ولدالحنانـــة » و«زنوخة الشمطاء»و«الحاج كلوف في الحمام»و« احدب الكنيسة» و « السلطان الحائر » و « ألف كذبة وكذبة » و « اشكون يغلب النساء » (اوسكار) وغيرهـا من روائع المسرحيات تأليفاً واقتباساًليدرك البون الشاسع والخطوات العملاقـة التي خطوناها للرفع من مستوى الرواية والجمهور حسب برنامج محكم وخطة ارتأيناها ووفرنا لها كل وسائل النجاح بامكانياتنـا الخاصة وبفضل المجهودات المتواصلة من كامل الممثلين الذين اندفعوا في سبيل خدمة المسرح التونسي . فقـــد أولعوا بـه منذ نعومة اظفارهم وهاموا به وارتبط مصيرهم بمصيره فتفرغوا لخدمته وكانوا مضرب الامثال في كفاحهم البطولي وتضحياتهم من اجل ازدهاره .


زوجة ـ الحاج كلوف ـ المشهورة ـ امي فونه ـ ان هنده الممثلة اكتسحت الاذاعة والمسرح الشعبي

وان ما حققناه الان من خطوات ـ لايستطيع احد نكرانها ـ لما يبشر بالمستقبل الزاهر لمسرحنا . فهذا الجمهور تضيق به قاعة المسرح البلدي وهذا شبابنا من ابناء المدارس اصبح يقبل اقبالا كبيرا جديرا بالانتباه والاهتمام .

وانه في سبيل مانلقاه من نجاح في اداء رسالتنا الترفيهية التثقيفية والتوفيق بين مانقدمه من روايات وما يتطلبه الجمهور وما يتحتم علينا من الارتفاع بالمستوى التهون علينا كل أنواع التضحيات بانواعها امام رضى وتشجيع الجميع .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من المسرح التونسي

* بقلم: عبد الرؤوف الخنيسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعل القراء يعجبون كثيراً، كيف للمسرح التونسي ان يقتحم المسرحيات اليونانية ذات الاتجاه الفلسفي العميق .. ثم كيف لهذا المسرح - الغريب - اجتياز العقبات فيتخطى اللون الروائي الشعبي العابث واصلا بالجمهور الى المأساة والجد والواقعية .. اليونانية ؟

وربما يتساءل الناس اسئلة غريبة، قائلين : ايوجد مسرح تونسي؟، واذا وجد اين يكون، وماهو صداه ، وماهي الالوان التي يقدمها لعشاقه ومحبيه ؟

ان المسرح التونسي منذ سنتين يعتبر بحق نافذة مفتوحة تطل على العـالم يتقبل الفنون المسرحية سواء بالعاميـة او الفصحى ، وسواء غربية او شرقية ، وسواء كانت اقتباسا ام تأليفـــا او ترجمة . وعلى سبيل المثال نذكر ان المسرح التونسي في حاضره اليوم قدم لنا روايات خالدة هادفة . من هذه الروايات (اهل الكهف) ، و (الايدي الناعمة) ، و(شهرزاد) ، لتوفيق الحكيم. و(كاليغولا) لالبير كامو ، و (الايدي القذرة) ، لجـــان بول سارتر . و (سكابا) لموليار . و (انطيغون) للـكاتب اليوناني سوفوكليس .. الى غير ذلك من عشرات المسرحيات القيمة الهادفة .

انطيغون سوفوكليس

يـكثر الحديث في هـذه الايام عن انطيغون مسرحية الـكاتب اليوناني



انطيغون الوفية (منى نور الدين) قبل مواجهتها الموت (كريون اصدر حكمه باعدامها)

سوفوكليس التي قدمتها الفرقة البلدية للتمثيل بفضل الممثل التونسي الاستاذ محمد جميل الجودي عبقري المسرح الذي ترجم هذه المسرحية وقدمها للجمهور ترجمة واخراجاً وتصميماً .

ورواية انطيغون نموذج مبتكر من الادب اليوناني في العصر الاتيكي الذي ينتسب الى القاطعة الاغريقية المعروفة باسم (اتيكا) وهو عهد حضارة يزخر علما وفنونا . وكانت اثينا عاصمة اتيكا مهداً لهذه العلوم ونبعاً جياشاً لهذه الفنون .

اما سوفوكليس مؤلفها فيعتبر ثالث الثلاثة من المؤسسين للتراجيديا اليونانية الى جانب ايسكيليوس ويوريبيتس .

ولقد قيل انه اثر تقديم انطيغون، مكث المشاهدون مشدوهين صامتين بعض لحظات ولكن سرعان ما انفجرت حناجرهم بالهتاف ، ثم قيل انـــه امام اعجاب الجماهير الصاخب اضطر الملك بريكلاس الى مكافأة سوفوكليس فجعله قائـــد أسطوله البحري .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن يدري ؟ فربما تولى سوفوكل قيادات اخرى سامية اعترافا بنبوغه وفنه المسرحي العظيم ...

القصـة

قصة انطيغون مستوحاة من اساطير اليونان . وانطيغون هي بنت اوديب الملك فتاة وديعة القلب ، طيبة السريرة لا تعرف الشر والبغضاء ، ولكنها ورثت عن ابيها شيئاً من الكبرياء والعناد ، ثم هي تعتبر قوانين الطبيعة فوق قوانين الدولة والمأساة العظمى تتمثل في ان شقيقها بولينيس قتل في مدينة ثيبا حيث حمل السلاح ضد الوطن فامر الملك كريون وهو عمه بعدم دفنه حتى تتعفن جثته اعتقاداً منه ان الارواح الاموات التي لا تدفن مأواها جهنم .!

ولكن كيف لانطيغون الشجاعة ان تترك شقيقها عرضة للفح الشمس والضياع ؟ فأصرت على دفن اخيها غيرمبالية باوامر الجبار كريبون وتهديداته .

ورغم الحراسة المنصوبة واعين الرقباء تنفذ انطيغون ارادتها وتدفن شقيقها على اشدما تكون اعتزارا بنفسها فيغتاظ كريبون ويصدر حكمه باعدامها ويستعطفه ولده هيمون ويسأله الصفح عن حبيبته انطيغون ...

اما كريبون فيصـدر حكمه باعدامها فتدفن المسكينة حية بريئة وينتحر هيمون ابن الملك من هول الفجيعة بعد ان يبصق في وجه ابيه .

اما القائمة بدور انطيغون فبالرغم من ان اتعاب الحمل تبدو عليها وقد ارهقها نجدها قد قامت بدورها احسن قيام وعندما سمعت انطيغون بحكم اعدامهـــا الذي اصدره الطاغية كريبون تشجعت كثيراً باستقبال الاموات ولقاء شقيقها الراحل.

واما الجوق الغنائي فاراه قد ابعد المسرحية عن جو طغيان الملوك وهيجان الشعب ومأساة الموت ، والحق يقال انني خلت نفسي عند سماع الجوق في مسرحية انطيغون ، خلت نفسي بأنني صحبة احدى الفرق الغنائية وذلك لان اللون الغنائي اراه في اعتقادي يتنافى معروح المسرحية وانسجامها لاسيما في المسرحيات اليونانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

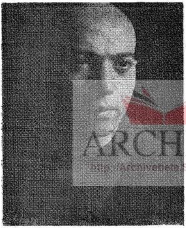
ومن الملاحظ ان القائمين بادوار هيمون واسمـــان وغيرهم وفقوا الى حد كبير في تمثيلهم .

تكاثرت الصيحـــات على مترجم ومخرج المسرحية الاستاذ محمد جميل الجودي فان عمله هذا يعتبر قفزة دفعت بالمسرح الى الامام ، واذا كانت هناك اخطاء فقد يتدار كها في المستقبل القريب ، وربما في اعتراف مخرج المسرحية مايغنينا عن القول . قال الجودي :

اعترف باني قد اخترت قطعة صعبة مثل انطيغون ، لان الفنـان يجب ان

يركب الصعاب في خطواته الاولى وان لايميل الى السهل ... وماهي الاتجربة وكل تجربة لايكون النجاح دوما حليفها بادىء الامر ، وهذا لايمنعني من العودة الى انطيغون ، والمسرح في حد ذاته مغامرة كبيرة وشاقة ويجب على الفنان ان يتعرض للخيبة والنجاح وعليه ايضاً ان يصبر ويثابر .

مترجم المسرحية في سطور


المخرج والممثل التونسي محمد جميل الجودي

ولدمحمد جميل الجودي بتونس العاصمة ، وقضى اربع سنوات بمدرسة التمثيل العربي بتونس حيث احرز شهادة الفن المسرحي وقد شارك مرتين في «ملتقى فينيون العالمي» ثم قضى اربعة اشهر بالمسرح الوطني الشعبي بباريس تحت ادارة فيلار واخيراً عاد الى تونس ودخل الفرقة البلدية منذ تأسيسها وقد اخرج قبل انطيغون تمثيلية واحدة وهي تمثيلية (زيادة الله الاغلبي) وذلك عام ١٩٦٦ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقابلة المعرفة

مع علي بن عياد

« أمنيتي ان اقدم مسرحية
كبيرة يشترك فيها فنانون
من جميع البلاد العربية . »

علي بن عياد

تونس - من الدكتور سلمان قطاية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحظى المسرح في تونس باهتمام بالغ من قبل المسؤولين والشعب ، وهو في كل يوم يخطو خطوات كبيرة الى الامام واستطاع رغم حداثته ان يثبت قدميه ويقف يتطلع نحو الرفعة والعلاء . وهكذا فقد تم في مدينة « الحمامات » بناء مسرح يعد من اول المسارح في العالم من حيث الهندسة والديكور واختيار المكان وساهم في تحضيره عدد غفير من كبار الاختصاصيين في العالم ، كذلك استطاع المسرح البلدي لبلدة تونس أن يشترك مرتين في مسرح الامم في باريس وهو ثاني دولة عربية تشترك فيه بعد المغرب الذي اشترك لاول مرة عام ١٩٥٦ .

ولولب الحركة المسرحية في تونس الخضراء هو الفنان الشاب علي بن عياد ولقد قابلته في مكتبه الخاص في المسرح البلدي فتفضل واجاب على اسئلتي التالية :

● أسرد علينا نبذة عن تاريخ المسرح العربي في تونس .

ـــ اعتقد ان اول من قدم مسرحيات عربية في تونس هو فنان شامي يدعى سليمان القرداحي الذي قدم من مصر بعد ان اشتغل فيها فترة من الزمن ثم استقر به المطاف في تونس العاصمة وتوفي فيها حوالي عام ١٩٠٧ . وبعد ذلك تلت فترة ركود كان يبعث فيها الحياة من آن الى آخر بعض الهواة ، وكانت الفرق المصرية تزورنا لتقدم حفلاتها من اهمها فرقة جورج ابيض ويوسف وهبي . الا ان النهضة الفعلية للمسرح لم تبدأ الا بعد الاستقلال اي عام ١٩٥٢ حيث استدعي زكي طليمات فأشرف على تأسيس المسرح العربي في تونس وظل فيها مدة عامين اوثلاثة اعوام . ثم تسلم ادارة المسرح العربي بالتتالي الاستاذان العربي ،والزمرلي. وكنت اثناء ذلك في باريس وعندما عدت عام ١٩٥٨ جعلت اشترك في الاعمال المسرحية بصورة متقطعة وبعدها ذهبت الى اميريكا ثم الى باريس حيث تتلمذت على يد جان فيلار في المسرح الشعبي القومي . وفي عام ١٩٦٣ عهد الي باستلام المسرح البلدي فقدمت مسرحية كاليكولا في مسرح الامم في باريس ، ثم ابتدأنا العمل حسب منهاج جديد وهدفنا ان نجعل من المسرح البلدي مركزاً ونواة حقيقية لمعهد للفن المسرحي . وهكذا استطعنا تنظيم المسرح وتنشيطه والواقع ان اهتمام المسؤولين بالمسرح لاحد له يكفي ان اذكرك بان رئيس الجمهورية بالذات يحضر المسرحيات ويهتم بها ويناقشنا فيها وربما تعلم انه كتب دراسة مطولة حول

المسرح ومشكلاته ، وكان اخو الرئيس السيد محمود بورقيبة من انشط الهواة قبل الاستقلال .

وعلاوة على المسرحيات التي نقدمها في العاصمة فنحن نقوم بجولات في المدن الاخرى وفي القرى .

واستطعنا تأسيس مسرح حمامات وكان لي الشرف بتقديم مسرحيـة « عطيل » بعد أن اشتركت فيها ممثلين وممثلات من عدة دول عربية .

والواقع ان لدي مشروعا كبيراً وهو جمع عدد وافر من الفنانين المجيدين كل منهم من بلد عربي لنشترك جميعاً في مسرحية كبيرة واحدة ثم نطوف على كل البلاد العربية ونقدم هذه المسرحية فتكون هذه كرمز لوحدة العرب والفن طبعاً ذو اهمية كبرى في مثل هذه المواضيع .

انها امنيتي وسأحاول في اقرب فرصة ان احققها وسأقدم المسرحية « بالطبع » في مسرح الامم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● كيف يجري العمل في المسرح البلدي ؟

— ان المسرح البلدي مستقل بنفسه ولدينا لجنة تشرف على اختيار المسرحيات وتسيير الاعمال ورئيسها هو همزة الوصل بيننا وبين وزارة الثقافة . وميزانيتنا تأتي من البلدية وليس من وزارة الثقافة ، والواقع ان البلدية تسخو علينا سخاء كبيراً ، ونحن نعمل بحرية شبه مطلقة لان الثقة متبادلة وتامة بيننا وبين المسؤولين ، واعترف ان هؤلاء يبدون اهتماما بالمسرح جعل البعض يتذمرون اذ اعتبروه اشتطاطاً .

والفرقة مؤلفة من خمسة وعشرين فنانا منهم ست ممثلات وسوف نزيد العدد هذا العام الى اربعين .

كذلك فالمسرح البلدي يهتم بتشجيع الكتابة والترجمة والاقتباس ويرصد لها جوائز مالية كل عام . بالاضافة الى المعونات المادية الى الفرق الاهلية التي تقدم مسرحياتها على خشبة المسرح البلدي مستفيدة من الصالة وتجهيزاتها وتقنييها .

• نحن نعلم انك من المدافعين عن فكرة « المطابقة » . فما هو مفهومك عنها ؟

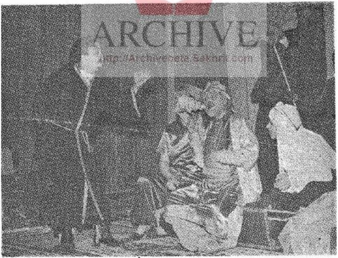
— ثمة ثلاث طرائق لتقديم المسرحيات بالنسبة لي : اولها : ترجمة المسرحية ترجمة حرفية متحاشية قـــدر الامكان الكلمات الصعبة والجمل المنمقة ، فتبتعد عن اسلوب خليل مطران وتقترب من اسلوب « اللغة الوسطى » . ثم تقـدم المسرحية بديكورها الأصلي وملابسها التاريخية ، وذلك ما فعلته في مسرحية كاليكولا : ألا انني في هذا النوع من المسرحيات أحرص على عرضها حسب وجهة نظرة فنية تقينة تونسية من خلال احساسي العربي وذوقي الشخصي ، وهكذا ادخلت شخصية « العبد » في المسرحية وقدمت الديكور لمسات من الفن العربي التونسي . وانا لا اوافق على من يقدم تلك المسرحيات في البلاد العربية مقلداً تماماً الأساليب المتبعة في الغرب اذ يجب ان تبـــدو حساسيتنا وشخصيتنا من خلال الاخراج والتمثيل والديكور وغيرها .

والطريقة الأخرى : هي الترجمة بعد نقل اجواء المسرحية وشخصياتها الى اجواء عربية محضة وهـذا ما حققته في مسرحية « العين بالعين » لشكسبير فحوادثها تجري في قصور ألف ليلة وليلة بدل ان تجري في قصور العهد الاليزابيثي الانجليزي ، واحتفظت باللغة الفصحى التي اعتقد انهـــا تنسجم تماماً مع تلك الأجواء التاريخية ...

والطريقة الأخيرة هي ما تقدمه في المسرح الشعبي وهي عملية مطابقة تامة

وقد اخذنا مسرحيات موليير فجعلناها تدور في ايامنا هذه وفي القرى او البلاد التونسية ، كمسرحية « الطبيب رغم عنه » و « مدرسة النساء » وهي باللغة الدارجة والواقع ان هذه الطريقة تجعل المتفرج من الشعب « يمتلك » المسرحية لأنـــه لا يعرف من هو موليير ولكن تبدوله المسرحية كما ولو انها كتبت خصيصاً له من قبل مؤلف تونسي يتمتع بموهبة ومزايا موليير .

ولقد لجأ الروسيون الى هذا الحل قبل ظهور الكتاب المسرحيين الكبار امثال تشيخوف وجوركي . ولقد لاقت مسرحياتنا المقدمة نجاحاً شعبياً كبيراً ، ولم تعن سوى معارضة المستمسكين بمفـــاهيم الكلاسيكية وتقديس الكتاب الكلاسيكيين . على اني اعترف ان هذه الطريقة عبارة عن حل مؤقت ريثما يظهر الكاتب المسرحي التونسي وهدفنا جذب الجمهور الى المسرح .



« الطبيب رغم عنه » تأليف : موليير اخراج : علي بن عياد

● لماذا لم يظهر الكاتب التونسي حتى الآن ؟

— لاننا لا نملك تقاليد مسرحية ، والمسرح فن جديد علينا . اضف الى ذلك ان الكاتب التونسي لا يهدف من كتاباته سوى ربح المال والشهرة فهو لا يتبنى المسرح بكليته فيشاركنا عملنا مشاركة فعالة مستمرة . وقد استطعت مع الكاتب اللبناني عصام سليمان ان نساهم في تقديم مسرحيتين صغيرتين ، وسوف نقدم هذا العام مسرحية طويلة بقلمه تحت عنوان « دنانير » .

اما المسابقات المسرحية فلم تأت أكلها للاسباب ذاتها .

● لقد زرت بيروت فماذا وجدت هناك ؟

— ذهبت الى بيروت في بداية هذا العام رغبة مني في التعرف على الحركة المسرحية اللبنانية التي وجدتها شبه معدومة ، وللاتفاق على الاشتراك في مهرجان بعلبك ، ولكن المسؤولين رفضوا بحجة انهم يريدون الاحتفاظ للبنان بشرف تقديم اول مسرحية عربية في المهرجان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● زارت تونس الفرقة الشعبية السورية وقدمت فيها حفلات في شهر تشرين المنصرم . فما رأيك فيما قدمته بصراحة ؟

— لقد اعجبت بها فعلا واحببت الكثير من فصولها . ولكنني اعترف بانني لست من هواة الفولكلور المنمق المصطنع الممدن وافضل ان يكون كما هو بكل عفويته وسجيته دون تطوير أو تحضير . فلقد رأينا بعض اللوحات التي تشبه الرقصات البلغارية او الروسية فاصبحت بعيدة عن الفن العربي السوري . ففي تونس مثلا أفضل زيارة الجنوب ورؤية الفلاحين في رقصاتهم واهازيجهم على رؤية فرقة فولكلورية كلاسيكية مدرسية .

● ماهو برنامج المسرح التونسي للموسم القادم ؟

— سنقدم هذا العام وفي العاصمة وحدها ٣٢ حفلة ، عدا عما سنقدمه في المدن الاخرى والارياف . وقد اخترنا مسرحية « البخيل » لموليير التي سنقدمها حسب مفهوم المطابقة . ومسرحية « الاجلاف » لجولدوني بعد اقتباسها من قبل محسن بن عبدالله وهو ممثل في الفرقة ، وقد اخترناها لانها تعالج مشكلة المرأة وحريتها الاجتماعية على اعتبار ان المشكلة مطروحة في بعض الاوساط التونسية ، والاقتباس بنقلها الى وسطنا التونسي . واجابة على طلب وزارة الثقافة وبمناسبة اسبوع المسرح سنقدم مسرحية « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم الذي سيزور تونس وسيحضر المسرحية بنفسه ، فهي مسرحية مناسبة . وسنقدم مسرحية « الطريق » ومؤلفها ممثل تونسي يدعى جميل جودة ، الى جانب مسرحية « دنانير » تأليف اللبناني عصام سليمان وهدفي من تقديم « دنانير » هو تجربة جديدة للتعاون بين المؤلف والمخرج .


مسرحية « العين بالعين » تأليف شكسبير
اقتباس حسين زمرلي ، اخراج علي بن عياد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● هل لديكم « مسرح تجربة » ؟

— كلا بكل أسف . والسبب ان ليس لدينا وقت كاف لتحقيق كل هذه البرامج والاهداف فلدينا صعوبات كثيرة من حيث قلة عدد التقنيين : الديكور والاضاءة والصوت .. تصور انني مجبر على ان اقوم بهذه

الاعمال بنفسي ، كذلك فان عدد الممثلين والممثلات لا يكفي ، ووقتنا محجوز جداً.

● هل للمسرح البلدي نشاط آخر ؟

ـ طبعاً فمن طريق الثقافة سنقدم هـذا العام اثنتي عشرة مسرحية لفرق فرنسية. من هذه المسرحيات مسرحية الخيط الأحمر ، ومسرحية شهر في الريف لتورغنيف و « منهاج فايزي» اخراج بيتيويف وغيرها ، كذلك دعونا فرقة شعبية سوفييتية واخرى بولونية ، وبلغارية وقد ذهب وفد الى الجمهورية العربية المتحـدة لدعوة فرقها ، وكنـا قد دعونا الفرقة الشعبية السورية ، واقمنا مهرجاناً صغيراً للمسرح المغربي قدمت فيـه الجزائر وتونس والمغرب عدة مسرحيات وسنواصل هـذه الجهود . إلا أن حلمي ومشروعي الذي اهدف اليه رغم الصعوبات : هو مسرحية يشترك فيها فنانون من كل الاقطار العربية .

● ما هو النقد الذي يوجه الى المسرح البلدي ولك بشكل خاص ؟

ـ قام بعض المدافعين عن العقلية القديمة بالاحتجاج والمطالبة بعرض مسرحيات تاريخية عربية تمجد العروبة والاسلام ، فقلنا لهم : هاتوا مسرحيات جيدة في هذه المواضيع لنقدمها . فلم يتقدم أحد ! **والواقع اننا لا نعارض فكرة هذه المسرحيات انما نهتم كثيراً وبالدرجة الاولى بجودة المسرحية فلا تكفي المواضيع البليغة والغايات الشريفة لتقديم مسرحية جيدة متقنة انما هناك عناصر فنية مسرحية لاغنى عنها .**

وادعى البعض أننا نسد الطريق أمام من يريد العمل ، والحقيقة أننا ندعو الجميع الى المساهمة في عملنـا ، يكفي ان اذكر انني لم اخرج سوى مسرحيتين من أصل سبع مسرحيات قدمت في العام الماضي .

وانا احب عملي واحترمه ولست على استعداد للتملق والتمسح او التراجع بل أنظر دوما الى امام واعمل في سبيل فن أعلى وأفضل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

- آثار احمد شاكر الكرمي — جمعها عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)
- النفط في الجزائر تطوره ومشاكله — تأليف محمد صابر
- قصة الذرة — تأليف وجيه السمان
- من الذي يذكر البحر «رواية» — محمد ديب ترجمة فريدانطانيوس
- اليهودي المالطي «مسرحية» — تأليف كريستوفر مارلو ترجمة عبد الرحمن نصر
- الأزمنة والأنواء — تحقيق عزة حسن ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثاً : في المكتبة المسرحية

فن المسرحية

مع تلخيص حديث لكتاب الشعر لأرسطاطاليس

تأليف عدنان بن ذريل

كتب محررمن (المعرفة) ، يقول فيه : ـ ان اصدار كتاب (فن المسرحية) لمؤلفه الاستاذ عدنان بن ذريل في هذه الأيام، ظاهرة من ظواهر الاهتمام العام بالمسرح ، أدباً ، وفنـــاً .. ولا أعرف في حدود معرفتي ، ان المطبعة السورية سبق أن أخرجت أثراً مؤلفاً في موضوع المسرح ؛ ولخير لنا أن نغزل خيطاً رفيعاً من ألا يكون لدينـــا مغزل ؛ ثم ان حاجتنا الى المسرح ستمضي متعاظمة ،على ما أقدر بالرغم من اجتياح الفنون الشاشية وألهيات العصر ، أذواق الجمهور . ـ

من المسرح الشرقي

الكتاب والموضوعات

- المسرح الواقعي الصيني

بقلم تسوو لن

مدير مسرح الفن الشعبي في شنغهاي

ترجمة جورج طرابيشي

- المسرح الياباني

عامر احمد الشريف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح الواقعي الصيني

للكاتب الصيني : تسوولن
مدير مسرح الفن الشعبي في شنغهاي
ترجمة : جورج طرابيشي

ARCHIVE

يلجأ الفنانون الى وسائل مختلفة ليعكسوا الحياة وليمارسوا عليها تأثيرهم . وهذه الوسائل بالنسبة الى الفنان الدراماتيكي هي الوسائل التي يقدمها اليه المسرح ؟ ولما كانت افكار البشر عن الحياة وعن الفن مشروطة بالمرحلة التاريخية الخاصة وبالمجتمع الطبقي الذي ينتمون اليه ، فان الطرق الدراماتيكية تختلف من عصر لآخر ، حسب مقتضيات الزمن والطبقة ، وإن لم يكن الأمر كذلك دوماً . ان تاريخ المسرح هو خلاصة الابحاث المتواصلة التي يقوم بها البشر بحثا عن طرق جديدة وحقائق مسرحية جديدة . وأما التجارب الناجحة فيؤخذ بها ، واما التجارب التافهة فتبعد .

وخلال الخمسة والعشرين قرناً التي عاشها تاريخ المسرح ، شهدت النور طرق دراماتيكية عديدة ، وفي كل مرحلة تاريخية بحث رجال المسرح عن افضل اشكال التعبير تلاؤماً مع محتوى العصر العقائدي والسياسي . لقد كان لليونان القدامى طريقتهم الخـاصة في التعبير عن « القدر » ، وحين كانت ارادة البشر تدخل في صراع معه ، كان المسرحيون يلجأون الى « انزال الآلهة بواسطة الآلات » لحل تناقضات الحياة التي كان بشر ذلك الزمان عاجزين عن حلها . كما كانت معجزات العصر الوسيط واخلاقيته بما تشتمل عليه من ملائكة وأبالسة ، تتطلب طرقاً أخرى في التمثيل ، في حين أن شكسبير اضطر بالمقابل الى «استخدام المكان استخداماً ديناميكياً » ليعبر عن الحيوية البالغة لرجال عصر النهضة . كما كان لا بد من المدرسة الباروكية وألقها الكاذب لفرض الافكار الرجعية للحكم الملكي المطلق ولتلبية رغبات نبلاء القرن السابع عشر . ولقد وجـد المسرح الرومانسي ضالته في نهاية القرن الثامن عشر في التغني بالروح الفردية الى حد انه انفصل عن الحياة الواقعية ليسقط في النهاية في شكلية فارغة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا كان لكل عصر تكنيكه المسرحي الخاص به . وفي نهـاية هذا التطور الطويل برزت افضل الطرق التي تشكل جزءاً من التراث الثمين الذي تتناقله جيلاً عن جيل . واذا ما تحول هذا التراث الى نظام ، شهدنا ولادة مدرسة مسرحية متميزة تشكل في حد ذاتها مجموعاً متكاملاً .

وسأتعرض ههنا الى ثلاثة مفاهيم عن المسرح متباينة للغاية ، وهي مفاهيم ماي لانفانغ وستانيسلافسكي وبريخت ، كي اكشف عن سماتهـا المشتركة وعن الفروق الاساسية القائمة بينها ، وكي أبرز الامكانيات التي يوفرها تأثيرها بعضها على البعض ، وكي نرى اذا لم يكن بالامكان ان يولد شيء جديد من القديم .

ان ماي لانفانغ وستانيسلافسكي وبريخت هم ثلاثة اساتذة كبار من اساتذة الواقعية ، ومع ذلك فان لكل منهم طرقه ووسائله الخاصة في التعبير . لقد كان ماي لانفانغ أصدق ممثل للمسرح الكلاسيكي الصيني ، وهو مسرح مختلف للغاية — مختلف كلياً في الحقيقة — عن مسرح الغرب . واني لأرى ان المسرح الصيني التقليدي يمثل ، في أوجه ، السمات البارزة التالية :

١ — السيولة : فليس فيه ستار يرفع وينزل ، ولا ديكور يغير ، كما هي الحال في المسرح الغربي الحديث . والفصول فيه مترابطة متلاحقة مباشرة . انه فن يتلاحم فيه ويتحد الايقاع والحركة والمونتاج .

٢ — المرونة : ان المسرح الصيني مرن للغاية لايحده زمان أو مكان .

٣ — ذو صفة نحتية : ففي حين أن الاشخاص في المسرح الغربي لهم بعدان فقط ، كما أنهم محصورون في اطار لوحة زيتية ، نجد أن اشخاص المسرح الصيني التقليدي يتجلون تحت ثلاثة أبعاد .

٤ — المواضعات : ان احترام نظام المواضعات المقبولة من الجميع هو ميزة أساسية من مميزات المسرح الصيني . فنحن نعتبر أنه لمن المستحيل ، ولمن المستهجن أن نصور الحياة على المسرح كما هي بدون أي تجميل . **ان المسرحية يجب أن تظل بكل صراحة مسرحية . ولهذا خلقت مجموعة من المواضعات للافلات من تقييدات الزمان والمكان بصورة تستطيع الحياة معها ان تظهر فوق المسرح بمظهر اعظم حرية وسمواً .**

ان عظمة فن ماي لانفانغ تكمن في أنه رفع هذه المميزات الاربع الى درجة الكمال . ولقد اشتعل بريخت حماسة ، بعد أن شاهد تمثيلية لماي لانفانغ ، ولم يبخل بالتقريظ ، وكتب : « ان هذه الطريقة في التمثيل أسلم وأصح وأجدر (في رأينا) بكائن مزود بالعقل : انها تتطلب تجربة كبيرة بالحياة ومعرفة عميقة

بالانسانية في الوقت نفسه الذي تتطلب فيه تفهماً دقيقاً للقيم الاجتماعية . وبالطبع ، ثمة عملية خلق ، لكنها ذات قيمة أرفع لأنها تتم على مستوى الوعي » .

ان أهم شيء ، في نظرية بريخت الدراماتيكية ، هو قناعته بأنه من الواجب أن تظل ثمة مسافة معينة بين الممثلين والشخصيات التي يجسدونها ، بين الجمهور والممثل ، بين الجمهور والشخصيات . وبتعبير آخر ، ان على الممثلين ألا يتحدوا بالشخصيات ، كما أن على الجمهور ألا يتحد بالممثلين أو بشخصيـــات المسرحية . ان على الممثلين والشخصيات والمتفرجين أن يحافظوا على مسافة معينة تفصلهم عن بعضهم بعضاً . وهكذا يكتب بريخت : « **ليس مسموحاً للممثل ولو لثانية واحدة ان يتحد بالشخصية التي يجسدها** » . **وهذه عكس نظرية ستانيسلافسكي القائلة بأن على الممثل « ان يدخل الى داخل الشخصية »** . أو كما عبر سادوفسكي ، أحد تلاميذ ستانيسلافسكي : « بين الممثل والشخصية ينبغي ألا توجد أي فجوة مها كانت صغيرة ولو كانت بحجم ثقب الابرة » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن بريخت لم يكن يرى الامور على هذا النحو . بل كان حريصاً على « وجود المسافة » كي يتجنب تحول المسرح الى مكان للتخدير السحري ، مكان يعج « بالمؤثرات التي تسبب التسمم والتنويم » ، وكي يمنع الممثلين من نقل المتفرجين الى حالة من الوجد تجعلهم يتحدون بشخصيات المسرحية ، فلا يفهمون بالتالي شيئاً مما يشاهدون . ولقد لجأ الى عدد من الحيل ليتجنب حالة الهلوسة هذه ، خوفاً من أن تتغلب الحماسة على الممثلين والمتفرجين فيفقدوا قدرتهم على التفكير ويصبحوا عاجزين عن التقاط رسالة الكاتب المسرحي من وجهة نظر نقدية ، وعن تفحص ماهيـة الاشيـــاء . وبتعبير آخر ، كان يعتقد انه اذا ما اخذ الممثلون او الجمهور بعقدة المسرحية وبعواطف الشخصيات ، فلن يستطيعوا استخدام قدرتهم على التفكير

وعلى المحاكمة العلمية الحرة ، ولن يكونوا بالتالي في حالة تؤهلهم لأن يروا بوضوح الحياة والواقع كما يبدوان في المسرحية ، ان لم نقل ليحولوهما .

لقد انتقد بريخت لمعارضته ان يظهر الممثلون اي انفعال كان ، ولارغامه لهم على ان يوجهوا الى المتفرجين مواعظ جافة وتعليمية . وينبغي ان نقول ان هذا ليس صحيحاً . لقد كان فقط ضد استخدام الانفعـال لخلق حالة من التخدير ، لاعتقاده بأن على المسرح ان يفتح روح البشر بالعقل . ولقد قال صديقه ، الناقد المشهور اريك بنتلي ، ذات يوم ، ان بريخت كان يريد ان يستطيع جميـع الناس ان « يفكروا بقلوبهم ، وان يشعروا بعقولهم » . وقد كتب بريخت نفسه : « من المستحيل ان نعرف المسرح الملحمي ببضعة تعابير تكنيكية . وربمـا كان الشيء الاساسي هو ان المسرح الملحمي لايحث هوى المتفرج بل عقله » . وقال ايضاً : « ان الانفعال الحقيقي يولد من الحساسية والعقـــل ، وهذا على وجه التحديد مانسمي اليه » . واعتقد انه كان يعني بذلك ان العقل عندما يحث بما فيه الكفاية ، فانه يتحول الى انفعال . وانما في هذا تكمن قوة الفن الانفعالية . فعلى الفنان ان يكون سيد انفعاله ، لا ان يتركه يسيطر عليه . ولقد كان بريخت يؤكد انـه يجب ان تبذل الجهود لايجـاد شـكل ديالكتيـكي من المسرح يجمـع بين العقل والحساسية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهـل كان بريخت اذن يعارض ستانيسلافسكي ؟ نعم ولا ، ذلك لأن آراءهما عن الفن كانت بشكل عام متماثلة ، في حين ان مفاهيمهما عن المسرح كانت متعارضة تعارضاً جذرياً . اننا نجد لدى بريخت وستانيسلافسكي الكثير من النقاط المشتركة ، فلقد كان كلاهما واقعياً ، على سبيل المثال ، ومعارضاً بشدة للمدرسة الطبيعية . وغالباً ما اتهم ستانيسلافسكي بالنزعة الطبيعية ، لكن هذا اتهام لاأساس

له من الصحة في الواقع . فلقد كتب في « حياتي الفنية » : «إن كتاب الربورتاجات يؤكدون ، كي يضحكوا الناس ، اننا زربي البق والذباب والزيزان وغيرها من الحشرات ... واننا نرغم زيزاننا على الغناء لنخلق على المسرح جواً صادقاً عن الحياة» اننا نستطيع ان نلاحظ ، اعتماداً على هذا النص ، ان ستانيسلافسكي ان كان يؤمن بضرورة تمثيل الحياة الواقعية على المسرح ، إلا انه لم يكن يقصد بالضرورة ان يظهر الحياة كما هي بدون ان يدخل عليها اي رتوش . وثمة تشابه آخر بين بريخت وستانيسلافسكي : إلحاحها المشترك على الحركة المسرحية . يقول بريخت : « ان على الممثل ان يجد ... حركات مناسبة ليعبر عن انفعالات الشخصية التي يلبس لبوسها بحيث يسلط اسطع الاضواء على روحها . وانما عندما تظهر جميع الانفعالات الى الخارج وتجد تعبيرها ، يمكن ان يصبح لها شكل ومعنى » . ويقول ستانيسلافسكي من ناحيته : « الشكل الانساني هو شكل حركاته . يجب ان تكون هناك حركة على المسرح . الحركة ، العمل ، هذا هو اساس التمثيل ... ان ماهو غير منظور يجب ان يصبح منظوراً ... ان على ممثلي مدرستنا ، اكثر من ممثلي أي مدرسة اخرى ، ان يعيروا المزيد من الاهتمام للأجهزة الداخلية التي تتم بفضلها عملية التفهم ، وكذلك للأجهزة الخارجية ... التي تعبر بصورة صادقة دقيقة عن الانفعال » . ان اساتذة الفن الدراماتيكي الثلاثة الكبار اولئك ، اعني بريخت وستانيسلافسكي وماي لانفانغ ، كانوا متفقين ، وهذا مايعبر عنه ممثل صيني كبير ، تشانغ تش ـ تشينغ ، مغني اوبرا ستشوان ، في كلمته التي اصبحت مشهورة : « ان شعوراً يستيقظ في الداخل يجد تعبيره في الخارج ، في الحركات والايماءات » .

هذه هي السمات المشتركة بين ماي لانفانغ وستانيسلافسكي وبريخت. فما اختلافاتهم؟

لندرك اولا ان الفرق الجوهري بينهم يكمن في ان ستانيسلافسكي يؤمن «بالجدار الرابع» الذي كان بريخت يريد ان يهدمه ، والذي لم يكن له وجود اصلا في نظر ماي لانفانغ ولم تكن له من حاجة بالتالي لهدمه باعتبار ان المسرح الصيني كان دوماً غارقاً في اسلوبية تمنعه من التفكير بتقديم وهم الحياة الى الجمهور . ان تعبير « الجـــدار الرابع » تعبير معروف لدى العاملين في المسرح ، لكن من المحتمل ألا يكون الا العدد القليل من الناس قد اجرى أبحاثاً عن اصله او فهم تمام الفهم اهميته في النظرية الدراماتيكية او تأثيره العظيم بالنتائج على ممارسة المسرح الحديث. لقد اخترع هذا التعبير منذ ماينيف على خمسة وسبعين عاماً ، في ٣٠ آذار ١٨٨٧ على وجه الدقة ، في عصر كان فيه المسرح الغربي قد اخطأ الانطلاق ، فارغاً ، مصطنعاً ، فقيراً بالحياة والمضمون . انـه العصر الذي سماه زولا « انقاض مسرح الامس التي تتهاوى تراباً » . ولقد لخص مربيه المسرح الفرنسي في ذلك العصر بهذه العبارة : « بان . بان . بان . الضربات الثلاث . رفع الستار . اضحك ، تألم ابك ، اقتل . لقد قتل ، لقد ماتت. النهاية » . ولـكي يضعوا حداً لهـذه الصيغة البالية ، اعلن زولا ومعاصروه بصوت واحـد : « يجب ان ينقذ المسرح ! » ، وكان الدواء الشافي الذي يقترحونه هو العلم . ذلك ان العلم كان في ذلك العصر القوة المحركة حتى في عالم الآداب ، وما كان ليقبل بشيء إن لم يخضع لامتحانه . وعـلاوة على ذلك ، كان الشعب ، بعد الثورة البورجوازية الفرنسية وكومونة باريس ، قد فقد كل اهتمام بالمسرحيات المستوحاة من المجتمع الرفيع والروح الفردية وكان يطلب بشراهة مسرحيات تعكس الحياة اليومية وصراعاتها المريرة . وبـدأ رجال المسرح ، الذين انطلقوا من شعار انه لتغيير الحياة لابد اولا من معرفتها ، بدأوا بتصوير الحياة الواقعية على المسرح ، بأمانة ، لكن بطريقة ميكانيكية ، الحياة

كما هي ، ووصفوا هذا التصوير بأنه « علمي » . وهكذا ولدت المدرسة الطبيعية . وكان دماغها الاول اندريه انطوان الذي فتح « المسرح الحر » في ٣٠ آذار ١٨٨٧ وفي اليوم نفسه ، صرح مؤلف مسرحي آخر ، جان جوليان ، الناطق بلسان هذه المدرسة : « إن على الممثل ان يمثل فوق المسرح وكأنه في بيته ، دون ان يهتم برد فعل الجمهور . وسواء أصفق له المتفرجون ام شتموه ، فهذا أمر لا يعنيه . يجب ان يكون هناك جدار رابع امام المسرح ، جدار شفاف بالنسبة الى الجمهور ، قتيم بالنسبة الى الممثل » . وهذا ما قاد الى المبدأ الذي صاغه ستانيسلافسكي عن « عزلة الجمهور عن الجمهور » . وبعد ان شاد اندريه انطوان وجماعته هذا الجدار الذي يفصل الممثل عن المتفرجين ، عرف المسرح اندفاعة جديدة ، وظهر عدد من الآثار الجيدة ، ذلك ان المسرح الطبيعي انتج مسرحيات واقعية نقدية فضحت بصورة جذرية الطبيعة الكريهة للمجتمع البورجوازي بكل رذائله وحماقته وريائه. وكان افضل المسرحيين الذين مثلوا هذه المدرسة ابسن ، وبرنارد شو ، وهوبمان ، وتشيكوف الخ . ولقد ولد المسرح الصيني الحديث هو ايضاً ، كما نعرف جميعاً ، في العصر الذي كانت فيه هذه المدرسة في أوجها ، ولقد ادى دوره خلال الاعوام الستين الاخيرة واحتل مكانه المشروع في قلب الشعب .

وأود هنا ان ألفت الانتباه الى مسألة . ان هذه الطريقة في التعبير ، هذه المحاولة لخلق جدار رابع وخلق وهم الحياة الواقعية على المسرح ، ليست الا واحدة من وسائل التعبير العديدة المستخدمة في المسرح . ان هذه الطريقة قد ولدت منذ خمسة وسبعين عاما في حين ان تاريخ تطور المسرح يمتد الى ٢٥٠٠ عام. ثم انها لم تكن مستعملة ، خلال هذه الفترة الوجيزة ، من قبل جميع المؤلفين المسرحيين . غير ان تأثيرها كان كبيرا جدا حتى ان البعض اعتبرها التكنيك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوحيد . والحال ان هذه الطريقة تفرض حدوداً ، وتحبسنا في اطار خشبة المسرح وتعرقل بالتالي جدياً القوة الخلاقة . ولكي يضع بريخت حداً لهـــذا التحديد ، اقترح هدم الجدار الرابع وتبديد وهم الحياة الواقعية . واستخدم مكانها « مفعول الاستلاب » ليحطم كل وهم عن الحياة الواقعية وليمنع الجمهور من الاتحاد سواء بالممثلين ام بالشخصيات . وقد علق بريخت على مدرسة ستانيسلافسكي بقوله : « ان التقمص (تقمص الممثل للشخصية التي يمثلهـــا) أمر دقيق مرهف . لقد ابدع ستانيسلافسكي وسائل عديدة ، نظاماً جديداً كاملاً ، لاثارة شعور اصيل عنـد كل تمثيل . لكن الممثل لايستطيع ان يدخل في شخصيته لمدة طويلة ، فهو سرعان مايتعب ويبدأ آنذاك بتقليد هذه السمة السطحية او تلك من سمات دوره ، وهذه الحركة او تلك ، وهذه اللهجة او تلك ، بحيث ان التأثير الذي يخلفه عند المتفرجين يصبح ضعيفاً للغاية » . ويتابع بريخت : « ان هذه الصعوبات لايمكن ان تحاصر ممثل المسرح الصيني التقليدي . وذلك لان هـــذا الممثل لايعلك اي فكرة عن التقمص . انه يكتفي من البداية حتى النهاية « بترداد كلمات » شخصيته — وبفن مدهش ؛ واذا ما استثنينا ممثلا او ممثلـــين ، فأي ممثل غربي يمكن أن يقارن بماي لانفانغ الذي يمثل ، في ثيابه العادية ، في أي بهو كان يتجمع فيه الاختصاصيون والنقاد ، بدون معونة المـــاكياج والاضواء ، ويبقي مستمعيه في حالة سحر ؟ » .

لقد كتبت هذه السطور منذ ست وعشرين سنة . ففي عام ١٩٣٥ ، أثناء الزيارة الاولى لماي لانفانغ الى الاتحاد السوفياتي ، هرب بريخت من اضطهاد هتلر ليعيش كلاجىء سياسي في موسكو . ولقد اعجب بفن ماي لانفانغ اعجاباشديداً حتى أنه كتب مقالا تحدث فيه بحماسة عن ماي لانفانغ والمسرح الصيني مشيراً الى

أن مابحث عنه عبثاً وبصعوبة طوال سنين عدة قد رفعه ماي لانفانغ الى مستوى فني عال جداً . ولقد اعجب بشكل خاص بتمثيل ماي لانفانغ في « انتقام الصياد». ولقد قدم لنا عن ذلك وصفاً مفصلا في مقاله ، مقرظاً بحرارة حركات ماي لانفانغ وايماءاته،وبخاصة الطريقة التي كان يستخدم بها المجذاف ، وهي وسيلة بالغة البساطة للدلالة على أن البطل يركب مركباً ، وعلى أن النهر ينساب،وعلى كل مايستتبع ذلك !

لقد حاولت أن أبين العلاقة الديالكتيكيـــة القائمة بين ماي لانفانغ وستانيسلافسكي وبريخت . ان وجهات نظرهم حول الفن تتفق إن قليلا وإن كثيراً ، لكن ليس كذلك شأن آرائهم عن المسرح . وموجز القول : ان طرقاً دراماتيكية عديدة قد شهدت النور خلال خمسة وعشرين قرناً ، **لكنها جميعها تصدر عن مفهومين رئيسيين : خلق وهم الحياة او تجنب هذا الوهم . وبتعبير آخر مسرح واقعي الاخراج، ومسرح ذو اخراج اصطلاحي متواضع عليه** . وقد يكون هناك خارج هذين المفهومين ، مفهوم ثالث يجمـــع بين شكلي التعبير : الواقعي والاصطلاحي . والمدرسة التي تعتمد فقط على الاداء الواقعي ليس لها من العمر الا خمسة وسبعون عاماً ، ولقد ماتت المدرسة الطبيعية موتاً طبيعياً ان جاز التعبير ، بعد ان ادت رسالتها التاريخية . ومع ذلك فان عدداً من كتاب المسرح المعاصرين مازالوا واقعين تحت سيطرة هذا المفهوم . وبهذا الصدد يقول بريخت : « ان حدثاً من الاحداث لايحدث الا مرة واحدة في التاريخ ثم يختفي الى الأبـــد . إن لكل عصر مميزاته الخاصة ، وكل ما يمت الى هذا العصـــر بصلة يحمل طابعه . ان شروطاً تاريخية محددة تعطي العصر وشخصيـاته مميزات نوعية » . وعلى هذا الاساس بنى بريخت نظريته عن « تأريخ الحيـــاة اليومية » . وهذا مايعبر عنه ايضاً ماوتسي تونغ حين يقول : « ان على الادب والفن الثوريين

باستمدادهما عناصرهما من الحياة الواقعية ، ان يخلقا وجوهاً شديدة التنوع ،وان يساعدا الجماهير على التقدم بالتاريخ الى الأمام . لنأخذ مثالا . ان البعض يشكو من الجوع والبرد وواقع تحت نير الاضطهاد ، في حين ان الآخرين غارقون في اضطهاد الانسان واستغلاله من قبل الانسان . ان مثل هذه الوقائع موجودة في كل مكان ، وتبدو مشتركة شائعة في نظر الناس . والكتاب والفنانون يجمعون هذه الوقائع اليومية ، ويجعلون من التناقضات والصراعات التي تنتج عنها تناقضات وصراعات نموذجية ، ويخلقون آثاراً ادبية اوفنية توقظ الجماهير الشعبية ، وتحمسها وتدعوها الى الاتحاد والنضال لتغيير الشروط التي تعيش فيها » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المسرح الياباني

بقلم: عامر احمد الشريف


ممثل مسرح كابوكي

اذا كان لكل حضارة روح مميزة تفرض طابعها الخاص على منجزات الفكر الابداعية من ادبيـــة وفنية ومعمارية واجتماعيـــة، فان روح الحضارة اليابانية تتجلى في البحث عن الجمال لتجسيده او خلقه في شتى المجالات فالياباني الصميم لايهمه مثلا ان يكون طعامه لذيذ المذاق فقط بل ان منظره في الاطباق وتنـاسق الوانه واشكاله والصحن الذي يحتويه ووضعه فوق

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

المائدة - كل ذلك يجب ان يكون جميلا ايضاً . وهو لايكتفي بجعل الهنـــدسة المعمارية تفي بحاجات السكن المادية كما هو الأمر اليوم في الابنية التي تشيد في المدن الحديثة بل على خطوطها الايحاء بشعور من الهدوء والسكينة ، هذين اللذين يعتبران من مقومات الجمال . وحتى الازهار فان الياباني يضيف الى الروعة التي حبتها اياها الطبيعـــة وفق فن قائم بذاته ، وله قواعده الخاصة في ترتيبها وعرضها .

والمسرح التقليدي الياباني ، رغم فروعه الثلاثة من « نو » و« كابوكي » و«بونراكو» التي تجعل منه من اكثر مسارح الشعوب تنوعاً فانه لم يشذ طيلة تاريخه الممتد ستة قرون عن هذه القاعدة ، متخذاً مجرد قضية اظهار مختلف معالم الجمال هدفا اساسياً له ومعتبراً ما زاد عن ذلك اموراً ثانوية من حيث الغاية ليس من مبرر من وراء الاعتماد عليها سوى مساعدتها في تحقيق هدفه الرئيسي . لذلك فنحن لانجد فيه معالجة لمشاكل اجتماعية مثل بعض مسرحيات جورج برناردشو ، او توجيهاً كما هي الحال اليوم في بعض الدول ، او تحليلا لازمات نفسية عاصفة تهزنا في الاعماق مثل مسرحيات تنسي وليامز ، او حتى مجرد سرد لحياة بطل تاريخي هام ان اتصفت اعماله بالطابع المأسوي المؤلم لان كل ذلك يتنافى مع عنصر الجمال الذي يسعى الى اظهاره والتعبير عنه .

ولقد توجه اهتمام المسرح التقليدي الياباني نحو ابراز جمال المنظر الذي يشاهده المتفرج بعينيه وكيفية تأثير ذلك على مشاعره اكثر من اهتمامه بما يسمعه باذنيه وبتفـــاعل الكلام مع افكاره وآرائه ومعتقداته الاجتماعية او السياسية . ولهذا فقد اصبحت مع الزمن حركات الممثل التعبيرية وقدرته في ادائها اهم ما يتفوه به واصبحت شخصية الممثل اهم من مضمون التمثيلية ، واستجلب المسرح بالتالي ذوي المواهب العالية الى التمثيل اكثر مما استجلبهم الى كتابة التمثيليات اما نواحي الجمال الاربع التي يبرزها مجتمعة منسجمة دوماً معاً فهي جمال المنظر وجمال الحركة وجمال النغم وجمال الكلمة .

لذلك فان هذه المقالة ستتناول البحث بالدرجة الاولى في خصائص المسرح الياباني المتصلة بالمشاهد التي تعرض على المتفرج اكثر من تناولها تحليل الافكار التي تتضمنها المسرحيات ذاتها .

وان كان من الممكن انتقاد المسرح الياباني لافتقاره لعنصر الفكر والتحليـــل النفسي العميق الذي نلمسه بوضوح في المسرح الغربي حتى قبل ظهور علم النفس الحديث ببضعة قرون كتمثيليات شكسبير مثلاً ، فانه من الممكن ، على عكس ذلك ، انتقاد المسرح الغربي لعدم اهتمامه كثيراً بابراز عنصر الجمال ، فالقضية تتوقف على المقاييس التي تتبعها وأيها نفضل ونعتبر انها اكثر جـــدوى للانسانية ، واحرى باهتمام الفكر لتحقيق رقي البشرية على اوسع نطاق ممكن .

مسرح « نو »

ان أقـــدم مسرح عرفته اليابان هو مسرح « نو » (Nô) ، والكلمة تعني المهارة او المقدرة او الألمعية ، وهو يعود الى ستة قرون خلت عندما قام احدهم ويدعي « كوانامي كيوتسوجو » (١٣٣٣ - ١٣٨٤) بدمج جميع فنون الرقص المحلية والمستوردة معـــاً ثم تبعه ابنه « زيامي موتوكيو » (١٣٦٣ - ١٤٤٣) الذي ادخل عنصر الحوار وكتب مائة وخمسين من بين المائتي واربعين تمثيلية المقدمة حالياً في هذا المسرح الذي كان فيما مضى مقتصراً على النبلاء ، والذي لايقبل عليه الشعب اليوم كثيراً لعدم استساغته له والمنافسة القائمة بينه وبين الفنون المسرحية الاخرى .

وتعبر مسرحيات « نو » بواسطة الحركة والايقاع عن الطهارة والكرامة والنبـــل والهدوء والاناقـــة والرجولة والاستقامة ، متخذة من سرد الاحداث التاريخية او القصص الاسطورية وسيلة لربط المشاهد المتتالية معاً ولزيادة عنصر التسلية في الوقت ذاته ايضاً. والحركات التعبيرية للمسرح الصامت تلعب هنا دوراً رئيسياً وهي عـــلى نوعين ، منها ما هو مجرد ايقاعي جميل ومنها ما هو رمزي يعبر عن مشاعر أو أحداث كاتخاذ خطوة الى الامام للتعبير عن تقدم البطل لمجابهة قوة معاكسة له ، ودورانه حول المسرح ليرمز عن قيامه برحلة طويلة ،وخفض رأسه قليلاً للتعبير عن البكاء ورفعه قليلاً للايحاء بالفرح بينما تعبر خطوة الى الوراء عن الدهشة ، وكل ذلك حركات على المشاهد الالمام بمعانيها ليفهم المسرحية فهماً كاملاً .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

اما حركات التمثيل فانهـــا بطيئة للغاية والممثل القدير هو الذي يستطيع جعلها توحي بحركات التماثيل لو قدر لها ان تستعمل اطرافها .

ولا بد لنا لنفهم هذه المسرحيات من ان نتعرف اولا على تصميم المسرح الذي تقدم فيه والميزات الاخرى التي يتمتع بها .

تصميم المسرح

يبنى مسرح « نو » كلية من خشب السرو ليبعث منظره شعوراً بالبساطـــة والصفاء ، والخصائص التي تميزه عن المسرح الغربي المألوف هو صغر حجمـــه اذ انـه لا يتسع لاكثر من ٥٠٠ ـ ٩٠٠ مشاهد ، وحلبة التمثيل مفتوحة من ثلاث جهات ، الامر الذي يحتم على الممثل الانتباه لمظهره وحركاته بالنسبة للنظارة بشكل ادق واكثر ، ولا يستعمل ستارة ترفع وتسدل عند البدء والانتهاء من كل فصل ولا المكبرات الصوتية ويعتمد على اساليب انارة في غاية البساطة .

ولا يزال هذا المسرح يشمل بعض المظاهر الموروثة من نشأته الاولى ، فلحلبة التمثيل سقف شبيه بسقف المعابد يرتكز على اربعة اعمدة وهو مستقل عن سقف الصالة وتحاط هذه الحلبة بممر من الحصى تغرس فيه ثلاث شجيرات صنوبر صغيرة ترمز او ذكرى للايام التي كانت تعرض فيها هذه المسرحيات في حدائق النبلاء ، هذا بالاضافة الى رسم شجرة صنوبر كبيرة هي (الديكور) الوحيد المستعمل بصورة دائمة وترمز الى اشجار معبد كاسوكا في مدينة نارا التي كانت محط احترام هذا المسرح في عهـــده الاول . وهنالك اخيرا درج صغير كان يستعمله احد اتباع النبلاء لتقديم الهدايا الى الممثلين او لتزويدهم بالارشادات اللازمة حول سير الحفلة .

وحلبة التمثيل هي اصغر حلبة عرفت في العالم اذ تشكل مربعاً طول ضلعه الواحد ١٨ قدماً وترتفع قدمين وسبع بوصات عن الارض والى يمينها مساحة عرضها ثلاثة اقدام يجلس عليها (كورس) يتألف من ستة الى ثمانية مغنين بينا يجلس في مقدمة الحلبة الخلفية التي يبلغ عمقها تسعة اقدام اربعة موسيقيين هم بالترتيب من اليسار الى اليمين عازف يقرع الطبل بعصا صغيرة ثم عازف يقرع طبلاً كبيراً بيده ايضـــاً واخيراً عازف الناي ، ويجب الا يجلب الكورس او الموسيقيون انتباه النظارة اليهم باكثر مما تفعله الفرقة الموسيقية في الاوبرا الغربية .

اما الممثل الرئيسي ومساعده الاول فانهما يستعملان الحلبة الاساسية التي يدخلانها عبر ممر ظاهر للمشاهدين من غرفة المرآة التي يضع فيها الممثل الرئيسي القناع على وجهه بعد الانتهاء من ارتداء ثيابه . اما الموسيقيون والكورس ومن يود مغادرة الحلبة بسرعة (اذا ما قام البطل بقتله مثلا) فانهم يستعملون الباب الصغير الكائن في يمين الحلبة الخلفية للخروج وهنالك آخراً غرفة الممثلين في المؤخرة . وكثيراً ما يقوم الممثل الرئيسي بتبديل قناعه او بعض من زيه في يسار الحلبة الخلفية على مرأى من الجمهور ، وهذه عادة غريبة تنفرد بها تمثيليات «نو».

الأقنعة والألبسـة

ثمة ميزة اخرى لمسرحيات « نو » هي قيام الممثل الرئيسي ، واحياناً الممثل الثانوي ، بوضع الاقنعة على وجهيهما ، اما بقية الممثلين فانهم لا يضعونها البتة ان وجدوا في المسرحية . والسبب من ارتداء الاقنعة هو ان ابطال المسرحيات واحد من ثلاثة انواع : اما كائنات خرافية او حيوانات او رجال ونساء ومن مختلف الاعمار . وخير وسيلة لابراز تلك الهيئات هي ارتداء الاقنعة التي تمثلها . ولمـــا كان لا يقوم بالدور الرئيسي في جميع الفصول والتمثيليات التي تقدم في الليلة الواحدة الا ممثل واحد فان عليه ارتداء اكثر من قناع ولذلك نجده يدخل الى غرفة المرآة ليرتديها ويتأمل وجهه في المرآة ليتشرب روح الدور الذي عليه تمثيله ولتنطبع الشخصية المطلوب ابرازها في مخيلته ثم يخرج الى حلبة التمثيل .

اما التعبير عن المشاعر فانـه امر صعب للغاية يعرف منه مقدرة الممثل الذي يجب ان

يوحي الى المشاهدين بما يخالجه بواسطة حركات بسيطة من جسمه وبقوة شخصيته التي يؤثر بها على مشاعر النظارة ، وقد قال احدهم في هذا الصدد « ان الممثل الذي يحرك جسمه ٧٠ ٪هو الذي يستعمل عقله ١٣٠ ٪ » .

اما الثياب التي يرتديها الممثلون فتعود في تاريخها الى القرن الخامس عشر باختلاف واحد هام هو ان هذه الثياب مصممة بشكل يجعل من جميع خطوطها خطوطاً مستقيمة بقدر الامكان لتضفي على الممثل شكل التماثيل الهائلة الجليلة كما نراها في مدارس نحت الشرق الاقصى . ومعظم الالبسة براقة تضفي على المسرح الرونق الذي يفقده بسبب افتقاره الى (الديكور) وتمثل الرسوم التي تزينها الغيوم او فصول السنة او الحقد والغيرة والمحبة ، او مستوى الشخص الاجتماعي كل ذلك حسب تقاليد معينة ، على المشاهد ان يعرفها من قبل .

الموسيقى والكورس

الآلة الوحيدة التي يعزف عليها هنا الالحان الهادئة البطيئة هي الناي يساعده في ذلك طبول ثلاثة مما يعطي اصواتاً قد تتراءى للمستمع انها بدون تناغم أو انسجام الا انها تساعد في خلق جو اسطوري وفي اعطاء ايقاع يتماشى مع الغناء وحركات الممثل . اما الكورس فانه لا يلعب أي دور في التمثيلية وينحصر عمله في ترتيل الاشعار أو تفسير بعض الوقائع .

واللغة المستعملة صعبة الفهم على الياباني العادي الذي لا يفقه التعابير البوذية واللغة القديمة زد على ذلك ترتيب الكلمات احياناً بشكل غير منطقي يتنافى مع قواعد اللغة وذلك كيما تنسجم مع الالحان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التمثيليات

وضعت معظم تمثيليات « نو » خـــلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر ومطلع القرن الخامس عشر ثم توقف بعد ذلك تأليفها الا لماما لانه ، كما اشرنا سابقاً ، اصبح الممثل تدريجياً اهم من التمثيلية التي هي في هيكلها في غاية البساطة ولا حاجة للجديد منهـــا لان عليها مجرد تهيئة المناسبات للممثل الرئيسي لاظهار الحد الاقصى الممكن من موهبته في الاداء والتعبير يساعده في ذلك ممثل واحد أو اثنان في ادوار جد بسيطة وان كان عددهم يرتفع احياناً حتى العشرة .

وتتألف كل تمثيلية من فصلين ، يقوم الممثل الرئيسي بتبديل قناعه في نهاية الفصل الاول امام الجمهور احياناً ، أو من فصل واحد ، وتتألف الامسية الفنية عادة من ثلاث مسرحيات يقوم نفس الممثل بدور البطولة فيها جميعاً ، وهي تصنف حسب ثلاث فئات تدعى « جو » و « ها » و « كيو » .

ومسرحيات « جو » هي من النوع البطيء البسيط جداً ، تدور مواضيعها عادة حول الارواح الالهية ، وتستعمل كمقدمة لاجتذاب انتباه الجمهور تليهـا مسرحية من نوع « ها » وهي اكثر تعقيداً وعمقاً وتقسم بدورها الى ثلاثة اقسام الاول حول حياة بطل محارب مثلا حيث تكون قوية التعبير والثاني يمثل قصة غرامية تتصف بالرقصات الرشيقة والثالث حول اشخاص اصابهم حزن عميق . واخيرا تعرض مسرحية من نوع « كيو » التي يدور موضوعها حول الاساطير والكائنات الخيالية وهذه الحلقة المؤلفة من ثلاث تمثيليات تشبه في مجموعهـا ، اذا ما اردنا أن نعطي تشبيها لها من حياتنا اليومية ، بوجبة الطعام حيث يتناول المرء المقبلات ، يلي ذلك الاطباق الثقيلة واخيراً الفواكه والحلويات .

اخراج مسرحيات « نو »

والآن بعد ان استعرضنا الاجزاء المختلفة التي تشكل هذا المسرح ، فا هو المجموع الذي يشاهده المرء اذا ما امضى امسية فيه ؟ لنأخذ مثالا عن ذلك مسرحية يمكن تقسيمها الى « جو » ، « ها » و « كيو » هي مسرحية « Takasago »

يسمع المشاهد اولا صوت الآلات الموسيقية ايذانا ببدء التمثيل ثم تدخل الجوقة من غرفة المرآة عبر الممر لتتخذ افرادها اماكنهم في الحلبة الخلفية بينما يدخل الكورس من الباب الصغير قرب المكان المعد لجلوس افرادهم . وبعد ان تعزف الفرقة افتتاحية تهيء الجو المناسب يدخل كاهن معبد « اسو » ليصف الرحلة الطويلة التي يقوم بها متخذاً بضع خطوات بطيئة الى الامام ترمز اليها . وهذا القسم الاول من نوع « جو » يليه قسم « ها » حيث يظهر عجوز وعجوزة يصفان رياح الربيع وصوت الامواج والضباب ليقولا لنا انهما صديقان لاشجـار صنوبر تاكاساكو وانهما يودان البقاء على قيد الحياة مادامت تلك الاشجار في الوجود وكيف ان اثنتين من تلك الاشجار ، رغم المسافـة الفاصلة بينهما متزوجتان ايضا . وبعد تأدية عدد من الرقصات الوصفية التي تفسر ما يتكلمون عنه يعترفان انهما من الالهـة ويدعوان الكاهن لزيارتهما في مقرهما عبر البحر في سوميوشي .

ويأتي اخيراً قسم « كيو » الذي يتصف بابراز الاساطير الخيالية فيصف الكاهن رحلته الى سوميوشي ثم يدخل العجوز الذي يمثل الآن دور إله تلك المنطقة فيصف مجـدداً اشجار الصنوبر ويؤدي رقصات اجلالاً لها معبراً عن الوقار الالهي والمحبة اللذين يعمان الارض وبذلك تنتهي المسرحية .



« مسرح الكابوكي »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تطور مسرح الكابوكي

الكابوكي هو مسرح اليابان الشعبي والغاية منه مجرد تسلية الجمهور والترفيه عنه بواسطة الرقص والغناء الذي يساعد في تسلسلها هيكل قصصي في غاية البساطة ، أي انه أقرب الى المشاهد الاستعراضية منه الى المسرح الدرامي . لذلك فانه يتوجه الى مخيلة المشاهد لينقله الى عالم رمزي لا منطقي من الاحلام البراقــة الفنية بمباهجها ولذاتها الخالية من اي تحليل علمي او فكري لــلأحداث معتمداً لذلك على اوسع امكانيات التعبير الفني وعلى مستوى رفيع من الاداء والتمثيل ، هي الأسس التي تحكم بها على هذا المسرح .

ومسرح الكابوكي قديم ايضا تعود جذوره الى اواخر القرن الخامس عشر عندما كانت أوضاع البلاد جد مضطربة ، تمزقها الحروب والمنازعات الاهلية بالاضافة الى سلسلة من الآفات

الطبيعية نزلت بها ، فاعتقد العامة ان تلك المصائب المتراكمة ناجمة عن ارواح الشهداء الذين قتلوا في تلك الاحداث فاوجدوا نوعاً من الصلوات ترافقها الرقصات الدينية للابتهال لانهـاء تلك الاوضاع . وازداد اقبال الشعب على هذه الرقصات مع ازدياد الاضطرابات ، بحدوهم في ذلك الرغبة الى الابتهال والنزعة الى التسلية فاخذ البعض ينظمها ويتقاضى اجورا عن عرضها .

ثم قامت في سنة ١٦٠٣ راقصة مشهورة اسمها « أوكوني » بتطوير تلك الرقصات بشكل استعراضي اسمته « كابوكي اودوري » اي الرقص المدهش ، كانت تقوم فيه حيناً بدور امرأة وحيناً آخر بدور رجل بينما يقابلها رجل بدور امرأة . الا ان السلطة سرعان ما اوقفتها عن نشاطها على اساس ان قيام النساء او النساء والرجال بحفلات استعراضية امر مخل بالاخلاق فانتقل اداؤها الى الرجال فقط الذين ادخلوا عليها عنصر القصة وطوروها حتى اصبحت على الشكل الذي هي عليه اليوم .

خصائص مسرحيات الكابوكي

كما لمسرح نو ، فان لمسرح الكابوكي خصائص يتميز بهـا الممثلون والتمثيليات وخشبة المسرح ذاتها مما يعطيه طابعاً مغايراً لما نألفه في المسارح الاخرى .

فهنالك اول مايسترعي الانتباه اضطلاع الرجال بادوار النساء ، الامر الذين يدربون عليه منذ حداثة سنهم ، وبالفعل فانهم قبل سنة ١٨٦٨ كانوا يرتـدون دوما ثياب الاناث ويتصرفون كالنساء في حياتهم اليومية العادية كيما يتمكنوا من اقتباس روح المرأة كاملة ليساعدهم ذلك في اداء ادوارها ، حتى ان تدريبهم الصارم هذا كان يجعلهم في النهاية يتفهمون روحية المرأة ويؤدون ادوارها بشكل احسن من النساء انفسهن . ولا يزال الرجال يقومون بادوار النساء حتى يومنا هذا ، وان اصبح عدد القديرين منهم قليلا جدا لا يزيد على الثلاثة حاليـاً ، وهم يقومون اما بدور فتاة من عائلة راقية أو بدور الخليلة الحسناء او احدى فتيات الجيشا .

اما الثياب المرتداة فهي الثياب ذات الاكمام الطويلة الفضفاضة التي تساعد في التعبير عن بعض الانفعالات كالسرور والغيرة والغضب والخجل الى غير ذلك . ومن التقاليد المتبعة انه عندما تصل التمثيلية الى الذروة يتوقف البطل فجأة عن الحركة ويجمد المنظر فترة قصيرة ليستوعب النظارة الوضع بشكل احسن .

ولخشبة التمثيل هنا ايضا عدة خصائص فهي اولا كبيرة جداً تبلغ حوالي تسعين قدما في الطول وخمسين قدما في العرض مما يمكن ابراز المناظر الفنية المترفة وان كانت لا تصلـح من اجل المناظر البسيطة كمنظر رجل فقير منفرد على المسرح ، الا ان خير حجم لخشبة التمثيل امر لايمكن الاتفاق عليه .

ومسرح الكابوكي اول مسرح في العالم استعمل الخشبة المستديرة المتحركة كوسيلة لتبديل المناظر والديكور بسرعة ، كما ان ستارته ذات الالوان المتعددة لاترفع الى الاعلى بل تزاح جانبا وذلك على صوت قطعتين قاسيتين من الخشب تطرقان معا عوضا عن الجرس المألوف .

وهنالك بالاضافة الى خشبة المسرح الواسعة « ممر الزهور » وسط مقاعد النظارة في القسم اليساري من الصالة وممر فرعي أصغر الى اليمين يستعملها ابطال المسرحية للاقتراب من الجمهور واداء بعض الحركات وسطهم .

ولما كانت مسرحيات الكابوكي من النوع الاستعراضي الترفيهي فانه على كل منها ان يحوي بعضا من المناظر المرغوب فيها وهي :

١ — حادث اغتيال ، وهو يجري بشكل غير واقعي يسلبه كلية طابع القسوة والمأساة ويعطيه مظهرا فنيا جميلا تصحبه الرقصات البراقة والموسيقى .

٢ — مشهد غرامي بين حبيبين اومشهد عاطفي بين ام وابنتها .

٣ — ولما كانت المشاعر الانسانية تستهوي رواد المسارح فمن المستحب للتمثيلية ان تدعو الى العدالة الاجتماعية وان يقوم بطل الرواية بالمخاطرة بحياته من اجل تحقيقها في معارك عارمة .

٤ — تمثيل بعض المسرحيات روح التضحية في ان يسمح الخادم بان يقتل فداءا لسيده .

٥ — تمثيل مشهد من الهارا كيري أو عملية بقر البطن التقليدية اليابانية للانتحار ، الا أن المشهد يخرج بشكل يزيل عنه طابع المأساة والفاجعة ويوجه انتباه النظارة الى الحركات الفنية التي يقوم بها الممثل في سبيل هذه الغاية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦ — وهنالك أخيراً الاستعراضات الراقصة التي تشكل القسم الا كبر من كل تمثيلية .

والاخراج المسرحي يعتمد الى حد بعيد على الرمزية في التعبير ، فالستارة السوداء في مؤخرة حلبة التمثيل تشير الى الليل دون تحديد اذا ما كان المشهد الليلي على رابية أو وسط أحد السهول فالمهم هو أن يداهم الليل الممثل لا اكثر من ذلك ، وشجرة واحدة ترمز الى غابة والرجل كما ذكرنا سابقا يضع ثياب المرأة ليرمز اليها .

وتمثيلية الكابوكي قصيرة عادة ولذلك فانه يقدم منها في الامسية الواحدة اكثر من مسرحية .

مسرح البونراكو

هنالك أخيراً مسرح البونراكو أو الدمى التي يحرك كل واحدة منهـا رجل يظهر أمام الجمهور ويتكلم عنها ، وقد تقلص كثيرا هذا النوع من المسارح لابتعاده كثيرا عن حياة الشعب الحديثة ولم يبق سوى واحد منه في مدينة اوزاكا . وقد حاول البعض تجديد أساليبه كتطوير « هاملت » لشكسبير مثلا وعرضها في هذا المسرح الا أن عدم اهتمام الجمهور أدى الى فشل هذه المحاولات في بدايتها .

النشاط المسرحي في اليابان اليوم

المسرح الياباني ، بوصفه جزءاً من الحضارة اليابانية ، هو الفرع الذي شذ عن القاعدة التي اتصف بها الاصل .

فمن المعروف عن اليابان الحديثة نجاحها في دمج تقاليدها وحضارتها الشرقية مع حضارة الغرب العلمية المادية في كيان واحد مكنها من التطور الى دولة عصرية استطاعت المحافظة على استقلالها وتطوير نظام حكمها واقتباس الصناعة عامة والتكيف حسب قيمها الاجتماعية . وحتى فنون الرسم والنحت تأثرت بالمدارس الغربية لتولد تعبيرات جديدة .

أما المسرح التقليدي الياباني فهو الوحيد تقريباً الذي شذ عن تلك القاعدة كلية ، رافضاً أي اندماج او تأثر بالمسرح الغربي وبقي كل منهما يعيش حياته الخاصة ويعود السبب في ذلك الى عاملين اثنين هما اولا اعتماد المسرح الياباني بالدرجة الاولى على العين بينما يعتمد المسرح الغربي الى حد بعيد على الاذن ، فلم يوجد هنالك قاسم مشترك يمكن الاستعانة في عملية الاقتباس أو الدمج وكان على المدرستين المسرحيتين أن تزيل الواحدة منهما الاخرى أو أن يبقيا جنبا الى جنب .

أما العامل الثاني فهو كون المسرح اجمالا لايلعب دوراً هاما في حيـــاة وثقافة الشعب الياباني أو في حياة معظم الشعوب الشرقية بخلاف ماهو في الحضارات الغربية من اغريقية ورومانية واوربيـــة حديثة ولذلك لم يجد المسرح اليـــاباني في نهاية القرن التـــاسع عشر مواهب فذة تجمع ملكتي كتابة التمثيليات واخراجها وتستطيـع بالتالي اجراء عملية الدمج الصعبة هذه كما حصل في المجالات العسكرية والسياسية والصناعية . كما ان رواد المسرح التقليدي ، على قلتهم ، لم يودوا تجشم عناء التعود على اساليب مسرحية غير مألوفة لديهم .

اما المسرح الدرامي الغربي ، فانه كما ذكرنا ، موجود في اليابان لكن جذوره لاتزال ضعيفة غير منتشرة سوى في عدد قليل من المدن ، وهكذافانه ليس لديه ممثلون محترفون متفرغون له بل عليه استجلابهم بين الفينة والاخرى من السينما والتلفزيون اللذين يعمان البلاد وينافسانه منافسة قاسية جدا . لذلك ، فكثيرا ما يجرى اخراج التمثيليات المسرحية بواسطة فرق تضم المحترفين والهواة في آن واحد ، بينما لايتمكن عدد النظارة تأمين استمرار المسرحيـــة اكثر من شهر اوشهرين على الاكثر الذي اوجد وضعا غريبا اذ ان صلب المسرح يجد نفسه ملزما على التعاقد مع ممثل ما مدة معينة من الزمن على هذا الاخير العودة بعدها الى ستوديو السينما او التلفزيون الاكثر رواجا ، وهكذا فان المسرحية تدوم خلال تلك المدة المعينة في العقد فقط بصرف النظر عما اذا كان اقبال الجمهور عليهـــا يبرر تمديدها مدة اطول بكثير او اذا ما كان عدم استساغة النظارة لها ورفضه مشاهدتها يجيز انهاءها قبل ذلك .

مع المسرح الاغريقي

الكتاب والموضوعات

• في فن المأساة لدى الاغريق
سوفوكل ومآسيه
الدكتور هشام متولي

• الاسطورة والشعائر في مسرحية اوديب ملكاً
بقلم فرنسيس فيرغسون
تلخيص وترجمة محي الدين صبحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في فن المأساة لدى الإغريق

سوفوكل ومآسيه (١)

للدكتور هشام متولي

تكمن أهمية الخلق لدى مفكري وشعراء اليونان في روعة حضارتهم التي ساهموا في بناء ركائزها ودعائم تطورها.

لذا لابد من الحديث عن عصر سوفوكل لدى التحدث عنه وعن أدبه الذي هو انعكاس مطلق لروح عصره.

وعلى هذا سنقسم هذا البحث الى :

١ — الرجل وروح عصره .

٢ — الرجل وحياته .

٣ — الرجل وأعماله .

٤ — تطور مفهوم المأساة لدى سوفوكل .

٥ — نماذج من مسرحيات سوفوكل وتحليل احداها : مسرحية أنتيغون .

٦ — خلاصة .

---

(١) يهدى هذا البحث الى الصديق المخرج الدكتور رفيق الصبان وجميع الممثلين الذين اشتركوا معه في تقديم أول مأساة يونانية عرضت على مسارح دمشق ، وهي « أنتيغون » التي أنتجتها « ندوة الفكر والفن » وعرضت في المسرح العسكري بتاريخ ٩ آذار ١٩٦١ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرجل وروح عصره :

كتب السيد André Bellesort يقول « لقـد ابتدأ عصر بركليس Périclés كنموذج متسق جديد بين العظمة العسكرية للمدينة وعظمتها الفنية والفكرية . فمنذ عام ٤٨٠ ق م وحتى حرب البيلو بونيز Péloponèse عام ٤٠٤ ق م كانت اثينا مدينة كبار القواد ورجال الدولة والشعراء والكتاب والفنانين وسقراط » .

ويحدثنا التاريخ على أن أثينا كانت مركز جذب واشعاع في القرن الخامس ق م ، سواء من الناحية العسكرية أم الفكرية والسياسية . اذ كان حاكمها بركليس يرغب في أن تكون محط أنظار بقية المدن اليونانية وإعجابها مادام يدعي ، وتدعي اثينا معه ، أن سحر هذه المدينة كامن في ديمقراطيتها : فالمساواة قائمة بين الناس ، والحاكم بأمره هو الشعب . لذلك كان لابد لابناء عصر بركليس من المناداة بالمجد والتغني به ، لدرجة قال معها المؤرخ الشهيرتيوسيديدThucydide « ان الحب الوحيد الذي لايعرف الهرم والشيخوخة هو حب المجد » . ولكن حب المجدهذا قد تحول الى تعجرف لم تظهر آثاره الا في اواخر القرن الخامس ،ايلدىظهورالاسكندر .

ولدى محاولة هذا الشعب النفوذ الى اعماق هذه الروح الديمقراطية ، أي حينما بدأ يشعر بكيانه الانساني القادر على الخلق ، بدأ يثور على المؤسسات القديمة التي كانت معتبرة أبدية لأنها من صنع الآلهة ، وأخذ يستحدث مؤسسات تستمد نظمها من تفكيره . لم يعد الزمن ملكاللآلهة ، بل اصبح للانسان الحق والقدرة أن يقول كلمته ويسجلها في سجل التطور التـاريخي . وهذا مايمكن اعتباره ثورة على الماضي ، واكتشافا للحاضر ، وامكانية التنبؤ بالمستقبل . أي أنالشعب الأثيني أخذ يربط مصيره بمصير التاريخ الذي يصنعه .

وهنا جاء دور المأساة . فالى جانب هاتين الظاهرتين :الديمقراطيـــة والشعور الوجداني بالتاريخ والزمن والدورالذي يستطيع الانسانان يلعبه ضمن إطارهما ، ظهرت المأساةTragédie . وان المتتبع لتطور الحضارة اليونانية ، يلاحظ ان هذه الظواهر الثلاث قد ظهرت معاً وتلاشت معاً . ولم يكن لعامل المصادفة أي دور في هذا التوافق في الظهور او التلاشي ، بـــل ان هذه المظاهر الثلاث للحضارة اليونانية قد ارتبطت ولادتها بوجود ومصير المدينة الجديدة الـــتي حاول صيف الحضارة اليونانيـــة ـ تبعاً لمفهوم اشبنجلر عن الحضارات ـ في عهد بركليس أن يرسم معالمها .

ولنحصر حديثنا عن المأساة التي كانت كلماتهـــا تعبيراً عن الدموع والدماء لظاهرتي الديمقراطية والشعور الوجداني بالتاريخ والزمن . ولنتساءل مع العلامـــة أندريه بونار ، ماهي المأساة ؟ « انها جواب شعب أثينا ، جوابا شاعريا ،على الاعباء التاريخية الـتي جعلت من هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعب المدافع عن الديمقراطيـة (مهما كانت قاعدة الديمقراطية ضيقة في ذلك العهد) وعن حرية المواطنين » .

وقبل أن نتحدث عن مآسي سوفوكل ، لابد لنـا من معرفة موقفه من هذه الاعباء التاريخية ، اذ في موقفه تجاهها يتلخص التفكير المأساوي السوفوكلي ، ويتلخص في الوقت ذاته التعبير عن الروح اليونانية ، بمظاهرها الثلاثة المتقدمة الذكر ، في تلك الحقبة من تاريخ أثينا .

ترتكز اعمال سوفوكل على فكرتين رئيسيتين تطورتا من البحث في السلطة المعتمدة في اغلب الاحيان على العنف ورفض المقدسات ـ ونجد ذلك في اعمال سوفوكل الاولى ـ الى اتسام هذه السلطة بمفهومي الحق والعدالة ، كما يظهر ذلك في آخر عملين له : فيلو كتيت Philoctète وأوديب في كولون œdipe à colonne .

تتمثل الفكرة الأولى في انحلال العلاقات العائلية وتفسخها بين الخلف والسلف فيما يتعلق بمشكلة السلطة . ويعبر هذا الانحلال ، على الصعيد المأساوي لتاريخ الحضارة الآثينية ، عن قطع كل صلة مع السلف ورفض كل ما هو قديم . وتناقض الفكرة الثانية الأولى : اذ تتمثل في قدرة الأموات ، أي قدرة السلف والماضي ، على تسيير مصير الأحياء . ففي مسرحياته : هيرقل ميتاً Les trachiniennes ،وأجاكس Ajaxe ،وأنتغونAntigone ،وأوديب ملكاً œdipe - roi نجد « الأموات يقتلون الأحياء » ، أما في مسرحياته الثلاث الأخيرة ، أي الكترا Electre ، فيلوكتيت وأوديب في كولون ، فان قدرة السلف على الخلف ، أي الماضي على الحاضر ، قد تحولت الى أن « الأموات يساعدون الأحياء » . وتعبر هذه القـدرة ، على الصعيد المأساوي في تاريخ الحضارة الاثينية ، عن صعوبة ، بل استحالة قطع الصلة مع السلف ورفض كل ماهو قديم .

اتهم أفلاطون بركليس أنه جعل من شعب أثينا شعباً « كسولاً ، جباناً ، ثرثاراً ، وجشعاً » . ولكن هذا الشعب الذي عاش في النصف الثاني من القرن الخامس ق.م ، والذي عاصر سوفوكل ، وجد نفسه فجأة امام محنة : لقد اكتشف التاريخ كما ذكرنا ، فكيف يصنعه ؟ فقد لاحظ الاثيني في ذلك العصر أن كل بناء للتاريخ يقوم على رفض الماضي واستحالة التخلص منه ومن رواسبه في الوقت ذاته يتسم بتناقض أساسي . تناقض نجده منعكساً تمام الانعكاس في أعمال سوفوكل . فهناك الاعباء او التوترات التاريخية التي ذكرها بونار ، وهناك رغبة المدينة في اقامة التوازن والانسجام المطلق في علاقة الانسان مع الانسان ، سواء أكان الانسان الاخر ميتاً ، أي معبراً عن الماضي ، أو حياً ، أي معبراً عن الحاضر ، او محدداً مصيره ، أي معبراً عن المستقبل . وعلاقة الانسان مع الإله ، سواء أكان الإله يمثل قوة خفية او مثلاً اعلى . وعلاقة الانسان مع المجتمع والتاريخ . ولنتساءل مرة ثانية ، رغبة في النفوذ أكثر فأكثر في الصرح الهنـدسي المتكامل ، والحيوي المتطور تطوراً ايقاعياً للتفكير السوفوكلي ، عن موقف سوفوكل ، والحلول التي عبر عنها ، تجاه

أعباء التاريخ وتوتراته من جهة ، ونجاه الرغبة في اقامة وتنظيم العلاقات المتوازنة التي أشرنا اليها من جهة ثانية . وهنا نعود الى اعمال سوفوكل التي كانت خلاصة تركيبية Synthétique للمتناقضات التي كانت تحياها حضارة مدينته . فهناك الحل الذي تبناه أبطال سوفوكل مثل مينلاس وآغاممنون في مسرحية آغاممنون ، وكريون في مسرحية أنتيغون ، وإيجيست Egisthe في مسرحية الكترا ، وهو الحل الرامي الى المحافظة على الانسجام الداخلي للبنيان الاجتماعي ، ولو أدى الى التضحية بالآلهة . يقول سوفوكل على لسان آغاممنون « ليس من السهل على ملك أن يكون مؤمناً » . وهناك الحل الذي تبناه أبطاله الاخرون مثل توكروس Teucros في مسرحية أجاكس ، وأنتيغونا في مسرحية أنتيغون ، وأوريست Oreste في مسرحية الكترا ، وهو الحل الرامي الى المحافظة على الانسجام الخارجي للمجتمع في علاقاته مع الالهة ـ سواء أكان الالهة يمثلون قوة خفية أو مثلاً أعلى كما ذكرنا ـ ، ولو أدى ذلك الى التضحية بالبنيان الاجتماعي الداخلي. تقول الجوقة لأنتيغونا في مسرحية أنتيغون « ان من يملك السلطة لا يريد أن يراها موضع تحد » .



(انتغونا) لسوفوكليس
المشهد من مسرح التلفزيون السوري

فالحل الأول يضطر المدينة لان تقطع علاقاتها مع الالهة ، وتجمد أوضاعها ونظمها الداخلية ، الامر الذي يؤدي بأبطال سوفوكل لهذا الحل الى مواجهة مقاومة سلطانهم ، والتمرد على جبروتهم ، والى انهيار سلطتهم أخيراً . والحل الثاني يمكن المدينة من الانسجام من توترات التاريخ واعبائه وأثقاله ، حيث يتمكن الابطال من أخذ صفة « المنقذ » ، ويسمون الى اشراك الالهة في تطور الاحداث التاريخية والعلاقات بالمفهوم الذي قدمناه . ولكن لابد للبطل هنـــا من تحدي السلطة بشكل دموي ومأساوي ، ولابد له من دفع الثمن : فالتواصل والتفاهم مع الاخرين أصبح مستحيلا على أنتيغونا ، وأختها إيسمين ترفض مساعدتها ، رمزاً الى رفض مساعدة البطل ، وأوديب قد « اقتُلِع » من مجتمعه ، وأصبح ، كأنتيغونا ، وحيدا ، طريدا ، شريدا فيتاً بعد ان استعاد مجده . ولكن لابد للتاريخ من أن يستمر ، ولا بد للمدينة من أن تحيا ، وعلى البطل أن يدفع هذا الثمن لـكي يستمر التاريخ ولـكي تحيا المدينة حياة تنزع الى اقامة العلاقات المتوازنة بين سلطة الالهة والمثل العليا والسلطة الدنيوية كما ذكرنا .

لذلك ، ولكي يستمر التاريخ ، ولـكي تحيا المدينة حياة تنزع الى إقامة علاقات متوازنة ، لم تكن تضحية البطل كافية ، بل كان لابـــد للشعب أثينا ، وللفرد اليوناني ، من أن يختار . فالجوقة في مسرحية أنتيغونا ، ومواطنو أثينا في مسرحية أوديب في كولونا ، كان عليهم أن يختاروا « الى جانب من » يقف الآلهة ؟ « الى جانب أنتيغون أم كريون أم أوديب؟ ومااختيارهم هذا إلا دلالة المأساة على أن بعض مراحل حياة البطـــل كانت ترمز إلى بعض مراحل تاريـــخ اليونان في ذلك العهد ، على حد تعبير الناقد جاك لاكارير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرجل وحياته :

قلنا إن حياة الرجل في القرن الخامس قبل الميلاد كانت تتصل اتصالاً مباشراً أو غـــير مباشر بالعلاقة بينه وبين الانسان والآلهة والمجتمع والتاريخ . وعلى هذا فلا مجال للقول إن حياة الرجل في ذلك العهد كانت غير ذات معنى . فلا بـــد وأن يكون مصيرها الشقاء فذروته ، أو السعادة فقمتها . عاش سوفوكل تسعين عاماً ، ولد عام ٤٩٦ ق . م ومات عام ٤٠٦ ق . م . وبذلك يكون قد عاصر أمجد فترة في تاريخ أثينا ، وخاصة فترة ٤٥٠ — ٤٠٠ ق . م ، التي يعتبرها العلامة أندريه بونار تمثل ذروة الحضارة اليونانية ، بل والانسانية كلها ، كما اعتبرها تمثل صيف الحضارة بحسب التصنيف الاشبنجلري للتاريخ . ويثبتنا المؤرخون أن سوفوكل عاش حياة سعيدة . إذ مات قبل أن ينهار مجد بلاده في السنوات الاخيرة من القرن الخامس . وبعد موته ، رثاه الشاعر فرينيكوس Phrynichos على أنه نموذج للانسان السعيد قائلا «يالسوفوكل السعيد! لقد مات بعد حياة طويلة . وحي بالحظ والموهبة . كتب عدداً كبيراً من المآسي الجميلة ، وحظي

بنهاية جميلة أيضاً ، دون أن يتعرض للفشل والخطوب في يوم من الايام » . وهذا رثاء جميل ، ولكن يجب ألا نقف عند المعاني الظاهرية للكلمات . إذ لكي ننفذ إلى حياة شخص ، يجب أن نعود اولا وآخراً الى أعماله . ومن قراءة المسرحيات السبع لسوفوكل — كان سوفوكل قد كتب مائة وثلاثاً وعشرين مسرحية فقدت جميعها ماعدا هذه المسرحيات السبع — نستطيع أن ننفذ الى قدر أبطاله — وبالتالي قدره هو — حيث بلغ أوديب قمة الشقاء في أوديب — ملكاً ، وبلغت أنتيغونا قمة الشقاء في مسرحية أنتيغون ، كذلك الكترا في مسرحية الكترا . وعرف أوديب في آخر حياته ، أي في مسرحية أوديب في كولون ، وهي آخر مسرحية كتبهاسوفوكل ، عرف قمة السعادة بعد أن عرف ذروة الشقاء . لذلك فإني أميل الى الاعتقاد الى أن سوفوكل تذوق قمة السعادة كما أنه عانى ذروة الشقاء . وعلى هذا فإن الشاعر الرائي اراد في الواقع أن يذكرنا بالامجاد الادبية المستمرة التي نالها سوفوكل اثناء حياته ، كما يذهب الى ذلك الناقدالمعروف بول مازون Paul Mazon . ويذكر لنا المؤرخون أن مسرحياتــه كانت تمثل في الاحتفالات والطقوس الدينية في أثينا ، وأنه كان يفوز بالجائزة مرتين من اصل ثلاث مرات ، وأنــه في الحالات التي لايفوز فيها بالجائزة الاولى ، فإنه يأتي في المرتبة الثانية مباشرة ، ولم يهبط ابداً إلى الدرجة الثالثة . وإذا كان شعراء الاغريق الكبار ثلاثة ، وهم ايشيل وسوفوكل ويوربيد ، فإن سوفوكل قد توج اكثر من الاثنين الآخرين بمرات عديدة .

ويقال انه كان مؤمناً ، ولكنه لم يكن يستسلم للمعتقدات القديمة . واذا كان إيشيل يقول « اني افكر بمعزل عن الآخرين » ، واذا كان يوربيد يحيا بعزلة تامة لاتخلو من ازدراء الغير ، فان سوفوكل كان يتصل بالشعب دوما حتى دعوه « برجل الشارع » . وكان يحمل قيثـاره ويخرج الى الطريق ليعزف ويرقص . وفي مسرحياته كان ينظم الجوقة والممثلين والغناء بنفسه .

لم يصل الينا من مئة وثلاث وعشرين مسرحية كتبها سوفوكل الا سبعة فقط . لذلك فاننا لانعرف أعماله التي امتدت حتى سن الاربعين . ومع ذلك يمكننا أن ننفذ الى اعماق تفكيره من خلال ماوصلنا . ويبدو أن أفكاراً ثلاثة ، تبعاً لرأي النـاقد بول مازون ، تسيطر على أعمال سوفوكل : فهناك عدم صلابة السعادة الانسانية ، وهناك البحث المستمر عن الكرامة الانسانية ، وأخيراً عظمة الانسان عندما يتألم فيسيطر على آلامه أو يواجه هـذه الآلام بوحي من غريزته الداخلية كما هو الحال مع شخصية أنتيغونا في مسرحية أنتيغون ، أو مع شخصية أوديب . ومن هذه الفكرة الاخيرة تمكن سوفوكل أن يحدد إطار مواضيعه التي استهوته : مشكلة الضمير الذاتي في تمرده وثورته على أحكام الدولة وقوانينهـا . لذا فان أبطال سوفوكل يملكون أنفسهم ولا يخضعون . انهم يشعرون بالحرية والمسؤوليـة ، ويرفضون الخضوع للظلم وحكم القوة ، سواء أكان الآلهة أم الانسان مصدر هذا الظلم وتلك القوة .

كان إيشيل يرسم لنا عالماً أسطورياً ويضع الانسان فيه ، أما يوربيد فقد وضع الانسان ضمن حدود تساؤلات فلسفية . الا أن سوفوكل امتاز بأنه أظهر وأبرز الطابع الانساني للعلاقات بين البشر وبينهم وبين الآلهة . لقد فهم الانسان ، ورسم طباعه ، ومجده . لقد ابتعد عن المعالجة للأسطورة بطرق تتجاوز الطاقة الانسانية كما هو الحال مع إيشيل ، ليعالجها على الصعيد الانساني . وبذلك أصبح الانسان هو المحور عند سوفوكل . وعلى هذا ، وكما يقول بول مازون وغيره من النقاد ، فان الثورة تكون مجرمة عندما تكون وليدة الفوضى ، ولكنها تصبح مقدسة ومشروعة عنـــدما تكون تعبيراً عن الضمير الانساني الذي يسير في طريق الحق والعدالة ، كما سنرى في مسرحية أنتيغون .

لم يستوح سوفوكل أعماله من الروح الدينية أو من نظام فلسفي معين . بل حاول أن يجعل من مآسيه تعبيراً عن الحقائق الانسانية الابدية . عن مشاعر الانسان ، كل انسان . كأنها خفقات القلب ، أو عذاب الفكر في سبيل الوصول الى الصفاء المطلق والنظام الأمثل . ولعله لهذا السبب يمكن اعتبار مسرحياته في مقدمة المـآسي الاغريقية التي تظل أكثر اتصالا وانسجاماً مع عصرنا وكل عصر . ولعله لهذا السبب ولأسباب اخرى تتصل بلذة قصوى في مطالعة أو مشاهدة مأساة يونانية ، وبالصورة الحية الأخاذة التي ترسمها لنا عن الحياة ، وبالسلوك المصيري لكل فرد منا ولنا جميعاً تجاه الوجود لعله ، لهذه الاسباب جميعاً كتب العلامة أندريه بونار في كتابه « مأساة الانسان » الذي صدر بعد القاء القنبلة الذرية على هيروشيما — يقول : ان المأساة اليونانية تخصنا جميعاً .

الرجل وأعماله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما ندرس حياة مفكر في عصرنا هذا ، نتتبع حياته ، وتطور أعماله ، منذ نشأته حتى موته . ولكن هذا الأمر غير متوفر عند دراسة القدماء . فاننا مثلاً لا نكاد نعرف أكثر من عشر ما ألفه الشعراء والفلاسفة اليونان . وسبق أن ذكرت أن سوفوكل كتب مائة وثلاثاً وعشرين مسرحية ، لم يصلنا منها الا سبع مآس ، وملهاة واحدة فقط . وفضلاً عن ذلك فنحن نجهل أعمال الطفولة والشبـــاب ؛ فبين عامه الخامس والعشرين والخامس والخمسين ، كتب سوفوكل ٣٢ مسرحية ، لم يصلنا منها الا الثانية والثلاثين التي هي أنتيغونا والتي كتبها وهو في الخامسة والخمسين . وفضلا عن ذلك فانه كتب ٩١ مسرحية بين عامه الخامس والخمسين وعام موته ، لم يصلنا منها إلا خمسة مسرحيات فقط . ولعل السبب في ضياع الجزء الاكبر من هذه المسرحيات يعود الى أن الذين جاؤوا في العصور التي تلت القرن الخامس قبل الميلاد كانوا ينتقون ويختارون من المسرحيات ما يتلاءم مع أذواقهم ، مع العلم أن الحضارة اليونانية بدأت بالانهيار والتفسخ بعد القرن الخامس قبل الميلاد . وظاهرة اخرى نستخلصها من ذلك وهي أنه لم تصلنا من أعمال كبار شعراء المأساة اليونانية الا الأعمال الناضجة .

وعلى هذا فاننا لم نعرف الا الاسلوب الناضج لسوفوكل . على أننا اذا صدقنا بلوتارك

فهو يخبرنا Plutarque أن سوفوكل نفسه قال له أنه مر بثلاث مراحل في اسلوبه . فهناك أولا اسلوب الشاعر الكبير الفخامة الذي هو اسلوب إيشيل . أما المرحلة الثانية في اسلوبه فهي المرحلة التي كان فيها كثير الدقة والنفوذ والتمحص في اختيار الكلمات وتصنيف الجمل والفقرات ... أما المرحلة الثالثة فهي الاسلوب الجاري الطبيعي الذي يجمع بين العفوية والدقة في الاختيـار ، وهو بالطبع أفضل من الاسلوبين السابقين . وان ماوصلنا من مسرحيات سوفوكل ينتسب الى هـذه المرحلة الاخيرة ، عدا بعض المقاطع من مسرحية هيرقل ميتا وأجاكس التي تتصل باسلوبها بالمرحلة الثانية ، وذلك وفقـاً لملاحظة بول مازون . يستخلص من ذلك أن مانعرفه من أدب سوفوكل ليمثل مايمكن تسميته بمرحلة « النضوج في الفن » ، دون أن نتمكن من مقارنته بأعماله السابقة المتصلة بمرحلة تشكل اسلوبه وتفكيره .

وكذلك يجدر بنا أن نلمع الى ناحية هامة في مسرح سوفوكل والمآسي اليونانية على وجه العموم : إذ لم يبتكر هؤلاء الشعراء المـآسي التي عالجوها ، فهي أساطير كانت معروفة وشائعة ويكاد يعرفها رجل الشارع . فهرقل وأجاكس والكترا وأوديب واولاده وغير ذلك من أساطير معروفة عالجها كل من الشعراء على طريقته الخاصة . وهذه الطريقة هي التي كانت الوسيلة التي كان الشاعر بواسطتها يدخل بعض التعديلات على احداث الاسطورة أو مصير ابطالها ، وكذلك على مضمونها ومرماها . فاسطورة أوديب كتبها إيشيل ولم يصلنـا من ثلاثيته عن الاسطورة الا مسرحية « سبعة ضدطيبة » وهي المسرحية التي عالجها سوفوكل تحت اسم أنتيغون ، والتي عالجها يوريبيد تحت اسم Les Phéniciennes . وإن دل هذا الامر على شيء ، فانما يثبت لنا مدى اتصال المأساة اليونانية بالحياة الروحية والعقلية اليومية للفرد الاثيني . لقد كانت المأساة تعبيراً عن روح الحضارة اليونانية ، شأنها في ذلك شأن الفلسفة والبناء والطب والرياضيات وغير ذلك ... بل ان الارتباط بين هذه العناصر لشديد ومتين . ولا يتسع المجال هنا لإثبات الصلة الوثيقة بين التركيب الفني لمآسي سوفوكل وعلاقتهـا ، من حيث التنضيد والتنظيم ، بالفن الهندسي ودقة المعادلات الرياضية التي وضعها مفكرو الاغريق .

تطور مفهوم المأساة لدى سوفوكل :

ذكرت أن اعمال سوفوكل ترتكز على فكرتين رئيستين تطورتا من البحث في السلطة القائمـة على القوة والعنف ورفض المقدسات ، الى إتسام هذه السلطة بالبحث عن مفهومي الحق والعدالة . ففي تأملاته عن العنف ورفض المقدسات ، أبان سوفوكل ان القوة او العنف إنمـا يقومان على الكفر بالمقدسات ، وأنه لابد من توفر بعض العناصر الالهية ، او بعض عناصر المثل العليا والقيم الانسانية ، إذا صح ماذهبت اليه من ان الآلهة لدى الاغريق كانت رمز القيم الانسانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرفيعة ، لابد من توفرها لدى كل كائن انساني . وعلى هذا فإن إلحاق الذل والعار بهذه القيم انما هو الحاق الذل والعار بالانسان نفسه . وما مصدر الحاق هـــذا الذل والعار إلا القوة او العنف ، سواء أكان الانسان يمارس هذا العنف او كان ضحية له . إذ ان مجرد ممارسته يخرج الانسان عن كيانه الانساني ويجعله يهدم الناحية الانسانية في ذاته . فأبطال سوفوكل : ديجانير ، انتيغون ، إجاكس ، الكترا ، اوديب ، فيلوكتيت ، يخضعون جميعاً الى حكم القوة ، او بتعبير آخر ، إن قدرهم يتعرض للمصير اللا إنساني ، كما يقول الناقد لاكاريير . وكان المصير اللا إنساني يتمثل لدى سوفوكل بالقوى الطبيعية او الوحوش : فآلهـــة الانهار ووحوشها تحاول اغتصاب ديجانير بطلة اولى مسرحيات سوفوكل ، ثم هاهي الحيوانات تدفع بأجاكس ، من ابطاله الاوائل ، الى الجنون . وقد تطور هذا المفهوم لدى مؤلفنا ، إذ اصبـح يتمثل تحت قناع الانسان نفسه ، إنساناً افسدته السلطة تجاه اقربائه ، كما هو الحال مع كريون تجاه انتيغونا .

وتطور هذا المفهوم لدى سوفوكل حين بلغ مرحلته الثالثة والاخيرة : إذ ان هذا الجانب اللا إنساني نجده في ذات البطل : وهنا تظهر شخصية اوديب ، اوديب الذي اكتشف ، وهوفي أوج مجده ، انه قاتل لأبيه ومتزوج من امه ، اي انه مرتكب لأشنع الوان المعاصي . وهكذا فإن كل بطل من ابطال سوفوكل ، بعد ان يجابه ويصارع هذا المصير اللا إنساني، يصبح وحيداً ، منبوذاً من المجتمع : فأجاكس يضطر لأن ينتحر ، انتيغونا يتعلق مصيرها بحبها لميت ، الكـــترا تصبـح فقيرة ومنبوذة في قصرها ، فيلوكتيت سجين في جزيرة قاحلة ، واوديب قد حكم عليه ان يهيم على وجهه . وهكذا فان جميـع ابطال سوفوكل يقاومون العنف وحكم القوة ، ويحاولون اقامة العلاقة مع الغير على اساس من الحق والعدل .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقـــد قابل هذا التطور تطور آخر يرمز اليه ، بل يكاد يكون اداته الدرامية . في مسرحيات سوفوكل الاولى « هيرقل ميتاً » و « اجاكس » ، نجد ان قدرة البشر وطاقاتهم مرتبطة كل الارتباط بقدرة الاشياء . وهكذا كان السلاح يمثل الاداة المأساوية ، وكانت القوة العضلية اساس قيمة البطل في نظر المجتمع . وبالاضافة الى ذلك فان البطل كان على صلة وثيقة بالآلهة ، لدرجة ان السلاح الذي يحارب به كان مسحوراً من قبل الآلهة . وهـــذا دليل ، بحسب رأي علماء الاجتماع ، و « الانتروبولوجيا » ، وخاصة لدى العالم Claude Levy strauss على ان المجتمع الذي يقدم مثل هؤلاء الابطال هو مجتمع بدائي .

وفي المسرحيتين التاليتين ، أي أنتيغون والكترا ، يزول مفهوم القوة العضلية مادامت بطلتا المسرحيتين من النساء ، وعلى هذا فان مفهوم القوة هنا يكون المطالبـــة بالحق وتحقيق العدل : فأنتيغون تطالب بدفن جثمان أخيها ، والكترا تطالب بالحفاظ على سلامة ذكرى أبيها ـ كذلك فان كريون لايفرض ارادته عن طريق القوة العضلية أو السلاح ، بل يريد أن يفرض سلطانه عن طريق شرعية حكمه ، كما سنرى . فالرمز الى القوة هنا لم يعد السلاح ، بل السلطة

أو « العرش » كما يقول الناقد لاكاريير . وهذه الأداة المأساوية الجديدة انما تعبر عن تطور في المفهوم : لقد انتقل المجتمع من المرحلة البدائية الى مرحلة الحكم الوحيد المطلق ، وان مسرحيتي أنتيغون والكترا تضعان مفهوم سلطة الملوك الذين ينفردون في الحكم موضع التساؤل القاسي .

والمرحلة الثالثة هي انتقال المجتمع الى المرحلة الديمقراطية . فالافراد وحدهم يقررون مصير أوديب في آخر مسرحية لسوفوكل ، « أوديب في كولون » . ثم يربطون بين مصير هذا البطل وتاريخ مدينة أثينا . واذا كان عدو الانسان ، أوهذه المرحلة اللاإنسانية كما اسميناها ، يكمن في القوة العضلية والسلاح اولا ، ثم في العرش والحكم الفردي ثانياً ، فان الرمز المأساوي للعدو اللاإنساني ، في هذه المرحلة الأوديبية ، يكمن في داخل الانسان لاخارجه .

فالمجتمع قد تطور اذن ، كما تطور البطل السوفوكلي ، من المرحلة البدائية الاقطاعية الى مرحلة الحكم الفردي المطلق فمرحلة المجتمع الديمقراطي . وعلى هذا فان ابطال سوفوكل يمثلون جزءاً من تاريخ اليونان ، فهيرقل يحارب العدو بقوة عضله وبالسلاح في كل مكان على وجه الارض تقريباً ، أما أنتيغون فانها تحارب هذا العدو في داخل المدينة ، ويكتشف أوديب العدو في نفسه .

حلقة متسلسلة ، تتطور صعوداً بوتيرة ايقاعية ، وبعنف مأساوي ، تلك هي الناحية التطورية في مسرح سوفوكل .

نماذج من مسرحيات سوفوكل وتحليل احداها :

كم كان بودي أن الخص المسرحيات السبع لسوفوكل . ولكن ضيق المجال يمنعني عن ذلك ، خاصة وان بعض هذه المسرحيات معروفة لدينا مذ نقلها إلى العربية الدكتور طه حسين في كتابه « من الأدب التمثيلي اليوناني » . (١)

لذا فاني سأكتفي بتحليل مسرحية «انتيغون» نظراً لكونها قدمت على مسارح دمشق ، كما قدمها التلفزيون العربي السوري أيضاً ، ونظراً لكونها رائدة المسرحيات التي تنادي بالثورة على حكم الطغيان .

كتب الفيلسوف هيجل Hegel ملخصاً مشكلة أنتيغون بكلمات قال : « إن كلا من كريون وأنتيغونا يخفيان في ذاتيهما هذا «الشيء» الذي يتمردان عليه كل بدوره ، وأن مايسيطر عليهما ويحطمهما يرتبط بالدائرة الخاصة بوجود كل منهما » .

---

(١) ستظهر قريباً ترجمتان جديدتان لمسرحيتي «أوديب الملك» و «لانتيغون» ، الاولى بقلم كاتب هذه الصفحات والثانية للدكتور رفيق الصبان .

فكل شخصية في مسرحية أنتيغون تشعر بمدى وضوح فكرتها وعدالة عملها . إنها تعرف منذ البداية ماتريد والى أين المصير . فكل شخصية في المسرحية اذن محقة فيما تذهب اليه من وجهة نظرها . وهي لهذا ترفض الحلول الوسطى وتبغي التطرف منذ البداية . ولكن الآخر الذي يعارضها هو دوماً من أصحاب العقول التي أصابها الاضطراب أو الجنون . والشخصية المتعرضة للجنون لاتجهل ماتوصم به . هاهي أنتيغونا تقول لإيسمين منذ بداية المسرحية : « دعيني مع جنوني نركب الخطر » . والجوقة تقول لأنتيغونا « أهي انت التي فوجئت وهي في أوج ازمة جنونها ؟ » وهاهي أنتيغون تقول الى كريون « ستقول ان تصرفاتي تصرفات فتاة مجنونة ، ولكن أيتهمني بالجنون من هو اكثر جنونا مني ؟ » . وهيمون يتهم أباه كريون بالجنون ، كذلك ترسياس يتهمه بذلك . فعندما يقول كريون لترسياس : « أليس الجنون هو مصيبة المصائب ؟ » يجيبه ترسياس « لقد سميت بنفسك الشر الذي أنت به مصاب » . فكل انسان بالنسبة للآخر مجنون ، وان كانت القضية التي يدافع عنها عادلة . ومصدر الجنون هو تملك السلطة أو التمرد عليها . وما السلطة ، فيما أعتقد ، بنظر سوفوكل ، الا هذا النظام الاجتماعي الذي يحاول العقل البشري أن يستبدل به النظام الطبيعي . وهنا لابد من استعادة فكرة التطور الايقاعي لدى سوفوكل . ففي مسرحياته الاولى كان النظام الطبيعي يتعرض للاضطراب . ومع مسرحية أنتيغونا انتقل هذا الاضطراب الى العقل البشري الذي حاول التدخل في هذا النظام الطبيعي وفي هذه المرحلة الثانية نجد كل بطل يتهم الآخر بالجنون . اما المرحلة الأخيرة لدى سوفوكل فهي في أوديب حيث يتهم الانسان نفسه بالجنون في صراعه مع الاقدار والنظام الطبيعي . فهنالك أطروحة (أو طباق) اذن ، هي صحة ووضوح وعدالة العمل الذي يقوم به الفرد . أنتيغونا محقة بنظر أنتيغونا وكريون محق بنظر كريون . وهناك أطروحة معاكسة هي اتهام الاخر ، هذا الاخر المتسلط او المتمرد بالجنون . وهناك أخيرا المرحلة التركيبية حيث ينتصر الانسان رغم جنونه . ينتصر كريون في تنفيذ سلطته وبسط ارادته المستمدة كافة مقوماتها من شرعية الحكم المدني . وتنتصر أنتيغونا رغم جنونها وموتها في تنفيذها دفن أخيها ، أي انقاذها شرف الروابط العائلية واقامة العلاقات الحسنة مع التاريخ القديم (عالم الأموات) والتاريخ الحديث (أي عالم الأحياء) في الوقت ذاته . ومقومات نظرتها مستمدة من التوفيق بين شرعية الحكم المدني والمبادىء الانسانية .

ولكن هل التواصل بين هاتين الشخصيتين ممكن ؟ أما هيجل فينفي ذلك عندما يقول ان لكل منهما وجوده الخاص الذي يخلق له عالماً يتمرد عليه وينتهي به ، في الوقت ذاته الى الجنون . فالانسان ينتصر ، ولكن التفاهم او التواصل يكاد يكون مستحيلا . الا انه لا يمكن ان نختم حديثنا على هذه النزعة التشاؤمية . فمن خلال الظلام المطبق ، ومن خلال عدم التواصل

والتفاهم بين الاحياء ، فان بقعاً من نور يرسلها سوفوكل هنا وهناك ، وهذا النور لابد وأنه يحمل في ثناياه كل الامل . ولم لا مادام سيعكس لنا ، من خلال شخصياته ، صراعاً على صعيد المبادىء الانسانية والمصير الانساني للبشرية ، صراعاً يعكس بالتالي أعمق الخلجات في نفوسنا وابعد خطرات أفكارنا . اذ من خلال الفوضى المتولدة عن الصراع بين أنتيغونا وكريون ، يحـــاول الشاعر المأساوي أن يصل الى النظام والى وضع الامور في موضعها وضمن حدودها . انمايهدف اليه هو ايجاد الانسجام بين قيم متعارضة متناقضة . فكيف يتم ذلك ؟

لنقل قبل كل شيء ان عالمي أنتيغونا وكريون يشكلان عالمين من الحياة الانسانية يبحث أحدهما عن الاخر ليرتكز عليه اولا ، ثم يحاول تنظيمه والتصاعد به ثانياً .

فعالم كريون هو عالم النظام حيث تحتل سلطة الدولة المكانة الاولى . وتشمل هذه السلطة الاحياء كما تشمل الموتى . وهذا لا يعني الكفر والتعدي على حقوق الالهة ، ولكن عليها أن تخضع لارادته شأنها في ذلك شأن بقية الافراد . واذا لم تساعده في سلطته المدنية ، اي تأمين نظام الدولة ومعاقبة المتمردين ، فهو ليس معها . ان بوليئيس وانتيغونا متمردان . لذا وجب على الالهة معاقبتهما وفق قوانين الارض التي تفرضها سلطة الدولة . اذ لهذه السلطة امتدادها على حياة الفرد قبل موته وبعده . واذا ما اعترض تيرسياس ارادة كريون هذه ، فانه والالهة من اعدائه ولا يتورع عندئذ عن الكفران . واذا ما استعملنا الاصطلاحات الحديثة ، فلنا ان الالهة — او المبادىء الانسانية ليست اكثر من فئة موظفين لدى الدولة او ، على حد تعبير العلامة بونار ، ان الدولة قد « أممت » الالهة او المبادىء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واذا كان عالم كريون ينحصر بحدود الدولة ، فان عالم انتيغونا يشمله ويتجاوزه في الوقت ذاته . فالانسان والآلهة او القيم الانسانية تخضع جميعاً الى نظام سياسي محلي لدى كريون . اما انتيغونا فانها تضع حدوداً بين هذه المقومات الثلاثة وتقيم صلات وثيقة بينها . دون ان تنكر سلطان الدولة . ولكن قرارات الفرد الزائل لايمكن ان تعادل بنظرها القرارات او المبادىء الازلية للانسان . لم تنكر انتيغونا قوانين البشر ، ولكنها تعتقد بوجود مبادىء وقوانين اخرى غير مكتوبـــة . ولقد كشف لها حبها لأخيها مدى ضرورة احترام هذه المبادىء . ولذا فانها لاتناقش كريون حين يفرض عليها عقوبة الموت ، بل ترى ذلك من حقه لانه يدافع عن سلطته . ولكنها قد اختارت الموت حرة لتثبت تفوق النظام الانساني ، الروحي ، على النظام السياسي اليومي .

وعلى هذا فانه اذا كانت انتيغونا تمثل الحرية ، فان كريون يمثل قدرية السلطة . ولكن انتيغونا بنظر كريون ليست اكثر من مثيرة للفوضى في جسم الدولة السليم . انها حقاً تمثل الفوضى ولكن في نظام حـــكم لايعرف اين هي حرمات حريات الافراد . وبتعبير آخر ، وجرياً وراء

اصطلاحات العلامة بونار ، إن انتيغونا تمثل الفوضى في دولة تقوم اركانها على الفوضى . فكريون الذي محق في اعتبار انتيغونا فوضوية ما دامت دولته ، عن غير ارادة منه ، فوضوية لا تقيم لحرية الانسان وزناً .

لقـــد ماتت انتيغونا وستموت مادام التوازن بين سلطة الدولة والمبادىء الانسانية غير محترم . حقاً ما من أحد ، حتى ولا انتيغونا ، يشك في سلطة كريون على اعتباره يمثل الدولة . اذ بفضل وجهة نظره نعرف ما على المواطن من حقوق وواجبات تجاه وطنه ومجتمعه . ولكننا جميعاً نقف في صف انتيغونا عندما تثور في وجه سلطة اخطأت أهدافها وتعدت حدودها . وبذلك فان عمل انتيغونا ليس هداماً ، بل واضعاً الركائز الاولى لعالم جديد قائم على التوازن بين السلطة المدنية ومحتوى القيم الانسانية الابـدية . ان موت انتيغونا وانتصار كريون يعنيان بالنسبة لنا ، سواء كنا قراء للمسرحية أم نظارة في مسرح ، موت حريتنا . فبالقدر الذي لا تموت فيه انتيغونا او الانتيغونات اذا اعتبرنا الاسم رمزاً للحرية وبقية القيم الانسانية ـ ، وبالقدر الذي لا يمثل فيه كريون الظلم ، بل يجري التوفيق بينهما على أساس من التوازن المرتكز الى المنطق والعدل ، تكون الحضارة الانسانية قد تقدمت .

ولعله لهذه الاسباب جميعاً أصبحت أنتيغونا سوفوكل ، بتمييزها بين القوانين المكتوبة وغير المكتوبة ، رمزاً للضمير الانساني الذي تبناه أنتيفون Antiphon ، والفيلسوف افلاطون لدى تحدثه عن محاكمة سقراط ، والذي استوحاه الفيلسوف برغسون في تمييزه بين « الاخــلاق المفتوحة » و « الاخلاق المغلقة » .

فمأساة انتيغونا اذن هي مأساة كل انسان على وجه الارض على مر العصور والتاريخ ، مادامت ترمز الى ما يمكن تسميته « بأخلاق على الصعيـــد البشري » او « الشعور الخلقي والاخلاقي » لدى ابناء الانسانية .

فاذا كانت الحياة اليوميـــة التي ينظمها القانون الذي يضعه الانسان تلتزم النظام كمبدأ ووسيلة وهدف ، فان انتيغونا تلتزم المبادىء الانسانية التي هي فوق هذا النظام لأنها يجب ان تكون الرائد الاول في وضعه وصياغته .

ان رسالة انتيغونا هي التبحر في ضمير النظم والمبادىء والقوانين ونقدها نقدا بناء مادام هدفها التوصل الى كل ماهو انساني . فهي اذن رمز للتقدم الخلقي والروحي على الصعيد الانساني ، ورمز لصراع القيم وتبني ماهو اقرب الى الضمير الانساني .

ذلك هو الامل الذي يمكن استخلاصه من مسرحية سوفوكل التي حللناها ، ومن بقيـة مسرحياته على وجه العموم .

خلاصة :

وبعد موت سوفوكل بسنوات ظهر القائد الاسكندر الذى حقق حلماً قديماً لليونان بالاستيلاء على الشرق . وخضعت له مصر كما خضع له الشرق الاوسط والادنى حتى بلغ حدود الهند . وقد صاحب هذا التوسع الجغرافي زوال المقومات الثلاثة للمجتمع اليوناني في صيف وأوج حضارته خلال حياة سوفوكل كما ذكرنا ، وهذه المقومات هي : الديمقراطية ، والشعور الوجداني بالتاريخ والمصير ، والمأساة .

ودخلت المأساة اليونانية ، وخاصة مآسي سوفوكل ، ميدان التاريخ منذ ذلك العهد حتى عصرنا الحاضر . واذا كان هدف هذه المآسي إعادة صنع التاريخ، فلتكن محاولتنا سلوك هذا السبيل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأسطورة والشعائر في مسرحية

أوديب ملكاً

لفرنسيس فيرغسون
ترجمة وتلخيص : محي الدين صبحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعل قليلاً من الشك قد يتسرب الى الاعتبار القائل بان (أوديب ملكاً) مثل أعلى المسرحية ، إن لم تكن هي المسرحية التي تمثل هـذا الفن في طبيعته الجوهرية وكماله النهائي . وقد تدين في بعض وضعها هذا إلى أن أرسطو قد بنى تعريفاتـه عليها ، كما أن الكثيرين قاموا بمحاكاتها وإعادة كتابتها منذ زمن أرسطو إلى أيامنا هذه ، ولم يقتصر أمر كتابتها على المسرحيين فقط ، بل تجاوزهم أيضاً إلى الأخلاقيين والمؤرخين وعلماء النفس ، والدارسين الآخرين للطبيعة الانسانية والمصير البشري .

وبالرغم من أن المسرحية قد تجسدت كنموذج ، فان الاتفاق ضئيل حول معناها وشكلها . ويبدو أنها في كل حقبة تولد تفسيراً جديداً وفناًللتأليف المسرحي يختلف عما سبقه . وقد أصبح التفسير العقلاني الذي قدمته الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع والثامن عشر ، للمسرحية اليونانية وأرسطو ، أمراً مسلماً به . وقد بني على هذا التفسير فن التأليف عند كورنيه وراسين . أما نيتشه فقد أنتج — بوحي من (تريستان وايزولت) لفاجنر — نظرة تختلف اختلافاً كلياً عن النظرية السابقة . وما تزال نظرتا راسين ونيتشه تلقيان على أوديب ضوءاً جوهرياً كما أنهما تعرضان الكثير عن المفهومات الحديثة في الانشاء المسرحي ، وتبينان مدى أهمية مسرحية سوفوكليس ومكانتها .

ويبدو أن فهم (أوديب) في أيامنا هذه لم يأخذ بمنحى راسين ولا بتفسير نيتشه . فقـــد قامت مدرسة كامبردج ، بفضل فريزر وهاريسون وموراي ، بدراسات تدور حول الأصول الدينية للمأساة اليونانية ، كما أنهـــا تدين كثيراً إلى الاهتمام الراهن بالأسطورة كوسيلة لتنظيم الخبرة الانسانية .

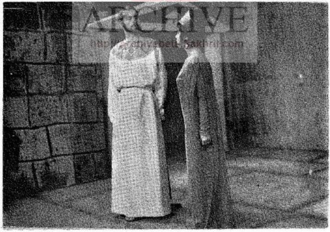
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا نرى أن مسرحيةأوديبهي اسطورة وشعيرة دينية في وقتواحد وهي تنتحل هاتين الطريقتين القديمتين لفهم التجربة الانسانية وتمثيلها ، وهمـــا طريقتان سابقتان للفنون والعلوم والفلسفات التي ظهرت في العصر الحديث . وقد تبين الآن أنه لكي نفهم هـذه المسرحية يجب ان نسعى لاستعادة عادة « تكوين الايمان » وعادة « التفهم المباشر » للحدث الذي يختفي تحت مسرح سوفوكليس . فاذا فهمت مسرحية اوديب بهذه الطريقة فعليناعندئذ،أن نعيدالنظر بأفكارنا عنفن التأليف المسرحي عند سوفوكليس . إن الفكرة التي تتضمنهـا نظرية أرسطو عن المسرحية قد انطبعت الى حد كبير بذوق الكلاسيكية الجديدة وعادات الفكر

العقلاني . واذا أخذنا بين الاعتبار أن سوفوكليس كان يقوم بمحاكاة الحدث قبل ظهور النظرية لا بعدها ، مثل راسين ، فحينئذ يظهر الشكل والمضمون في انشائها على ضوء جديد . وسنحاول في هذه المقالة أن نستنتج معالم مسرح سوفوكليس وفن التأليف لديه .

أوديب : اسطورة ومسرحية

حين عزم سوفوكليس على كتابة مسرحيته ، كانت لديه أسطورة اوديب ليبدأ بها . فقد اخبرت النبوءة لايوس وجوكاستا ، الملك والملكة في طيبة ، أن ابنهما سوف يكبر ويقتل أباه ويتزوج امه . فثقبت رجل الطفل وترك على جبل قيصرون ليموت . غير أن راعياً وجده فتعهده بالعناية ، ثم سلمه الى راع آخر



(أوديب الملك) لسوفوكليس

اخذه الى كورنثة ، وهناك تبناه الملك والملكة ورباه ، غير أن اوديب ، ومعنى اسمه « ذو القدم المشوهة » علم بالنبوءة التي تقضي عليه بأن يقتل أباه ويتزوج امه ، فترك كورنثه فراراً من هذا القدر ولم يعد اليها ابداً . وفي الطريق يقابل عجوزاً مجهولا ومعه خدمه فيتشاجران ويظهر اوديب على العجوز وحاشيته فيقتلهم - يقتل أباه - وحين يصل اوديب الى طيبة يكون أبو الهول يهدد المدينة ، فيحل اوديب الاحجية التي يطرحها عليه أبو الهول وينقذ المدينة . يتزوج اوديب من جوكاستا ، الملكة الارملة فتنجب له أبناء عديدين ، وتزدهر المدينة أثناء ولايته . لكن الوباء حين يجتاح المدينة يضطر العرّاف الى القول بأن الآلهة غاضبون لأن قاتل لايوس لم يعاقب . يعلن أوديب - بوصفه ملكا - عن عزمه على ايجاده ، فيتبين نتيجة البحث أن اوديب هو نفسه المجرم المطلوب ، وأن جوكاستا ، زوجته ، هي امه . فيسمل عينيه ويذهب الى المنفى . ومنذ اللحظة التي ينزل فيها العقاب بنفسه يصبح اوديب مقدساً يجلب السعد على المكان الذي يدفن فيه . ثم لا يلبث أن يموت في أثينا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتضح من هذا المخطط البسيط أن للأسطورة التي تمتد الى سلالات متعددة، مادة قصصية غنية ، لا بد وأن لها روايات متعددة . ونحن لا نعلم أية رواية لهذه القصة استخدم سوفوكليس ، اذ ان هذه الروايات جميعها موحية جداً وغامضة جداً ، حتى ان العقل لا يقنع بأي منها الا اذا اضاف اليها أو فسرها أو بسطها بشكل يقبله العقل . ويرى وليم تروي في كتابه « الاسطورة والفكرة والمستقبل » أن « الشيء المرجح هو حذف جميع مبالغات العصور الوسطى في تفسير الاسطورة التي تم تطويرها اولا لهذه الغاية : أن تجعل من المقبول لدى العقل ، أن عقدة المشاكل الانسانية التي تتضمنهـــا هذه الاسطورة عميقة وليست بذات وزن في حوادثها » ، ويبدو أن سوفوكليس قد نجح في مسرحيته بالاحتفاظ بالسر الموحي

لأسطورة أوديب ، وقدمها في شكل مسرحي موحد ، يضم كل الابعاد التي قصدت الاسطورة الى اكتشافها .

كل منا يعلم أن سوفوكليس حين خطط عقدة المسرحية ، بدأ من نهاية القصة تقريباً ، أي حينما يجتاح الوباء مدينة طيبة التي كانت تحت حكم أوديب وجوكاستا لسنوات عديدة مزدهرة . تستغرق حوادث المسرحية أقل من يوم ، وتتألف من بحث أوديب عن قاتل لايوس ، واستشارته لكاهن أبولو ، وتفحصه للكاهن تريسياس ، واجتماعه بسلسلة من الشهود تنتهي بالراعي العجوز الذي أعطاه للملك وملكة كورنثة . تنتهي المسرحية حين يتأكد أوديب أنه هو المجرم المطلوب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبدو المسرحية على هذا المستوى الأدبي جريمة غامضة يأخذ فيها أوديب دور المدعي العام . وعندما يدين أوديب نفسه تحدث لفتة لامثيل لها في المسرح . مع ذلك ، مامن أحد قرأ المسرحية أوشاهدها وقنع بهذا التفسير الأدبي . فسرعان ماتثار الاسئلة بالنسبة لمعانيها : هل أوديب مذنب حقاً أم أنه ضحية الآلهة ، ضحية عقدته ، ضحية قدره ، ضحية الخطيئة الاولى ؟

ان اول وأعمق جهد غريزي يبذله العقل ، حين يواجه هذه المسرحية ، هو سعيه لأن يرد معانيها الى بعض المقولات المنطقية .

لقد حاول نقاد « عصر العقل » أن يفهموها كأسطورة تشير الى الارادة الاخلاقية ، حسب فلسفة ذلك العصر . والمسرحية التي كتبها فولتير ، بعد كورنيه وتعليقاته عليها ، نموذج لهذا الاتجاه . فهو يرى في جوهر المسرحية صراعا بين أوديب القوي الخلوق ، وبين الآلهة الدنيئة ذات الطبيعة الانسانية ، بعد أن

حرضها وأعانها على ذلك القس الفامدتريسياس . فهو يجعل منها أثراً غير ديني مرفقاً بأخلاقية لاتخطئها العين ، ليرضي حاجات الجدل العقلي .

وبذلت محاولات أخرى أكثر مهارة من محاولة فولتير ، بغية اخضاع المسرحية لأحكام العقل ، فتوصلت الى فهم المسرحية أكثر عمقاً . فقد أخضع فرويد المسرحية لمفهوماته في علم النفس ، وكشف عن جوانب عظيمة مازال نستقرؤها على ضوء المنظور الذي قدمه لنا .

ومن يقرأ « أوديب » على ضوء كتاب « المدينة القديمة » من تأليف فوستل دي كولانج يجد فيها تعبيراً عن العقيدة الجليلة التي كان يدين بها قدماء اليونان .

ان التفسيرات جميعها ، من فلسفية ولاهوتية وتاريخية ، مقبولة ، وليس أي منها خطأ . لكنها جميعها جزئية ، وجميعها ترد رائعة سوفوكليس الى مناهج غريبة عنها . اذ أن اعظم مأثرة في تمثيل سوفوكليس لهذه الأسطورة ، هي أن مسرحيته تحتفظ بالسر المطلق بفضل تركيزها على مأساة الانسان في مستوى أقل أو أرفع من أي تفسير عقلي مهما يكن . والعقدة محكمة بحيث نرى الحدث كما هو ، مضاء من جوانب عديدة في وقت واحد .

ان البدء بالمسرحية من نهاية القصة ، وعرض المرحلة الحاسمة فقط ، من حياة أوديب ، على المسرح ، والكشف عن ماضي البطل وحاضره معاً ، وفي نظر كل واحد من المشتركين في المسرحية ، يجعلنا نشعر في النهاية ، بهذه الأحداث ككل موحد . إن بحث أوديب عن قاتل لايوس يغدو بحثاً عن الحقيقة المستترة في ماضيه ، وحين يتسلط النور بالتدريج على هذه الحقيقة — وكأنها المواد المكبوتة في التحليل النفسي — يصل بحث أوديب الى نهايته ايضاً : فيرى نفسه

منقذ المدينة والمجرم فيها وسبب بلائها معاً . هذا هو « تفسير » المسرحية بمعنى من المعاني . ان مارآه سوفوكليس جوهريا في طبيعة أوديب ومصيره ، ليس مارآه سينيكا أودرايدن ، ولنا ان نفترض أنه حتى سوفوكليس نفسه لم يستنفد كل الاحتمالات التي تتضمنها مادة الاسطورة غير أن نقل سوفوكليس للأسطورة لا يعتمد على « ارجاعها » الى أي سبب ، بالمعنى الذي حاول الآخرون به ارجاعها .

إن مضمون المسرحية الروحي هو الحدث المأساوي الذي يقدمه سوفوكليس مباشرة . وهذا الحدث ، في جوهره ، انتصار ودمار ، نور وظـــلام ، فرح وعويل ، في أية لحظة من لحظاته ، لكن لهذا الحدث شكلاً أيضاً : بداية ومنتصف ونهاية ، عبر الزمان . يبدأ بهدف معقول هو ايجاد قاتل لايوس . لكن هذا الهدف يصطدم بعقبات خفية ، بدلائل لا تناسبه ، وبالتالي يتخلخل الهدف كما فهم لأول مرة . وهكذا تعاني الشخصيات من هذا الاحساس الورع المفزع ، بسر الوضع الانساني ، ويبزغ مفهوم جديد من معاناة هذه الرؤى المتناوبة عن الوضع . وعلى هذا الاساس يعاد تعريف هدف الحدث ، وتبدأ حركة جديدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الحركة ـ وهي « الايقـــاع المأساوي للحدث » ـ تؤلف شكل المسرحية ككل ، وهي ايضاً شكل كل مرحلة على حدة . وقـد درس السيد كينيث بورك الايقاع المأساوي في كتابه « فلسفة الشكل الأدبي » وفي « أصول الحوافز » حيث أعطى لثلاث لحظات شديدة الايحاء مضامين تقليدية ، هي : « الشعري ، العاطفي ، الرياضي » ويمكن أن تدعى أيضاً : « الهدف ، المعاناة ، الادراك » . وهذا الايقاع المأساوي هو جوهر المسرحية أو مضمونها الروحي والمفتاح لفهم شكلها الشامل الفريد . ولكي تتضح للقارىء هذه النقاط بأوسع تفاصيلها ، فمن اللازم أن يتفحص المشهد الذي يجري فيـــه الحوار بين أوديب

وتريسياس ، وحدث الجوقة الذي يليه . اذ يبدأ المشهد بعد أن يلتمس وفد مواطني طيبة من مليكهم أن يجد طريقة لرفع الوباء عن المدينة ، ثم يأتي كريون من دلفي ويذكر أن سبب البلاء هو عدم معاقبة قاتل لايوس ، فيعلن أوديب البحث عنه ، وفي هذه الاثناء يقرر بموافقة الجوقة المتحمسة أن يستدعي تريسياس العراف على أنه الشاهد الأول ، فيأتي تريسياس الضرير يقوده صبي .

في هذه النقطة من المسرحية يكون أوديب راجح الكفة : فهو البطل ، الملك ، العارف بحل أحجية أبي الهول . فيطلب بعبارات متبجحة ، من تريسياس أن يذكر اسم المجرم ، غير أن تريسياس يتجنب الاجابة فيهاجمه أوديب ويتهمه بأنه حرض المجرم على قتل الملك . وبذلك يتخلى أوديب عن هدفه الأول ـ ايجـــاد المجرم ـ ويتخذ لنفسه من تريسياس هدفاً . لكن تريسيـــاس يبادله الاتهامات ويتحول المشهد الى شجار عنيف . وبذلك تنحط المركة من مستوى الحوار الى دون مستوى العقل ، وتتعارض أهداف الخصمين تعارضاً تاماً . أما الشاهد فانه يرى الخصمين وقد ابتعد أحدهما عن الآخر وكأنه يبتعد عن شيء غير طبيعي . وفي نهاية الجولة يكون أوديب هو من تلقى الطعنة الأنفذ ، لأنه هبط من مكانته الرفيعة الى درك اتهامه والشك به . وينتهي هذا الجزء من الشجار بتدخل الجوقة التي تدعو المتخاصمين الى نبذ الخلاف والاتفاق على الهدف المشترك : اكتشـاف الحقيقة وارضاء الآلهة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الشجار بـين أوديب وتريسياس يظهر هدف الايقاع المأساوي ، وهو يتحول الى عاطفة . والجوقة تثير هذه العاطفة وتقدم معها فهماً جديداً للموضوع . هذا الفهم الجديد هو احتمال أن يكون أوديب نفسه هو المجرم المطلوب . غير أن هذه الاشارات غامضة ، وربما كانت الرؤيا نفسها وهماً ، حلماً مزعجاً ؛ فالجوقـة

لم تصل الى نهاية بحثها بعد . وهي لا تبلغ نهايته إلا حين يظهر أمامها أوديب بنفسه ، على أنه المجرم الذي لا شك في جرمه .

هذا هو الشكل الاول الذي قدم فيه الايقاع المأساوي . غير أن هـــذا الشكل هو صورة مصغرة للمسرحية ككل ، أما الصورة العابرة الكريهة لأوديب كمجرم فانها تظهر لدى ادراكنا النهائي . وهي النقطة التي تنتهي عندها المسرحية.

أوديب : شعائر دينية ومسرحية :

بينت مدرسة كامبردج للدراسات الانسانية الكلاسيكية أن شكل المأساة اليونانية يتبع شكل طقس ديني قديم جداً ، هو « عبادة الآلهة الفصلية ». وقد كان هذا أكثر الاكتشافات تأثيراً خلال القرون القديمة الماضية ، لأنه قدم لنا نظرات جديدة في مسرحية أوديب التي لا أظن أنها اكتشفت تماماً حتى الآن . فنحن نجد مفتاح تحويل سوفوكليس لهذه الأسطورة الى مسرحية ، في هـــذه الشعائر القديمة ذات الشكل والمعنى المشابه — أي أنها هي الأخرى تتحرك ضمن « ايقاع مأساوي » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويثير الاخصائيون أسئلة لا تحصى عن حقيقة المسرحية وتفسيرها . ولعل أكثر الاسئلة احراجاً هو التساؤل عن أسبقية كل من الاسطورة والمسرحية . فهل الموكب القديم مجرد تشريع فرضته اسطورة أور عن الاله السنوي آتيس أو أدونيس ، أم أن « الملك — الصياد » الذي هـــو « بطل — ملك — أب — كاهن أعلى » قد تقاتل مع خصومه وذبح ثم بعث ثانية في فصل الربيع ؟

ليس من الضروري ، في سبيل فهم شكل ومعنى (أوديب) أن نتعب في الاجابـــة ، على مثل هذه الاسئلة التي تبحث عن الحقيقة التاريخية . إن صورة أوديب نفسها تفي بملامح الضحية والملك المخلوع وصورة الرب .

إن الحالة التي تكون عليها طيبة في بداية المسرحية — من خطر محدق بها ، بمحاصيلها ، بقطعانها ، بعقم نسائها ، بأمراضها المهلكة ، بغضب آلهتها — شبيهة بالطقس الذي يأتي مع الشتاء ، وما يستدعيه من صراع وقلق وموت ثم بعث من جديد . وهـــذه النتيجة المأساوية هي جوهر المسرحية . ويكفي أن تعلم أن الاسطورة والشعائر قريبـان بعضها من بعض من حيث المنشأ : فهما تقليـدان مباشران للتجربة الخالدة عند الجنس البشري ، غير أن المرء حين ينظر الى أوديب كشعائر دينية فانه سيفهمها بأساليب تختلف عن فهمه لها حـين يفكر بها على أنها قصة حولت الى مسرحية . وقد أوضح هاريسون أن مهرجان ديونيسوس يعتمد كلياً على مواكب الربيع السنوية ، بما فيها « شعائر المرور » و « الاحتفال بالبلوغ » وهي احتفالات سرية عن نمو الفرد وتطوره . وفي الوقت ذاته كانت دعاء للمدينة باليمن ، اليمن الذي لا يقتصر على الازدهار المادي ، بل يشمل أيضاً النظام الطبيعي للأسرة والأجداد والأحفاد . ولا بد أن جمهور سوفوكليس كان مهيأً للتجاوب مع الشعائر ، وللايمان بما يوشك أن يراه — من ابتهالات الجوقة مع رقصها وغنائها ، الحوار العقلي والصراع المخيف بـين الممثلين ، الأنين ، البهجة ، ثم التأمل الذي تستدعيه الصورة المسرحية النهائية ، أو ما نسميه « ظهور الحقيقة » — أقول أن الجمهور كان مهيأً للايمان بما يوشك أن يراه كتقليد ، واظهار لسر الطبيعة البشرية والمصير الانساني . وهذا السر كان يتعلق في وقت واحد بنمو الفرد وتقدمه ، وبالحياة القلقة للمدينة الانسانية .

إن سوفوكليس قـــدم حياة أوديب الاسطوري بأيقاع مأساوي ، على صورة بحث سري عن الحياة . فقد أظهر أوديب وهو يبحث عن وجوده الحقيقي ، لكنه كان كذلك يبحث عن يمن المدينة . وحـين يتأمل المرء في شكل المسرحية

بأكملها يقتنع بأنها تقدم، بشكل مأساوي لكنه خالد وطبيعي، بحث المدينة عن صلاحها. بهذا التوسع في الحدث، يصبح أوديب الممثل الأوحد والبطل الأول. هـــذا البحث المأساوي تجسده جميع الشخصيات بأساليبها المتعددة. ولكن مع تقدم الحدث ككل، تلعب الجوقة دوراً يماثل في أهميته دور أوديب، أو هو صورة عنه في الحقيقة. إن الجوقة تحفظ التوازن بين أوديب وخصومه، وتلاحظ تقدم صراعهم، وتكرر الفكرة الأساسية، وما يطرأ عليها من تنوعات جديدة بعد كل محاورة أو شجار. وربما كانت الشعائر القديمة تتم على يدي الجوقـــة فقط دون تطورات فردية. والجوقة في اوديب ما زالت العنصر الذي يلقي معظم الضوء على الشكل الشعائري للمسرحية ككل. ان الجوقة تمثل وجهة نظر أهل طيبة وايمانهم. ومهمتها أمام قصر أوديب، تشبه مهمة جمهور سوفوكليس في المسرح: فهم يرقبون صراعاً مقدساً في قضية سياسية خطيرة تستحوذ على اهتمامهم كله. وعلى هذا فهم يمثلون جمهوراً ومواطنين بطريقة خاصة جداً — انهم ليسوا حشداً غوغائياً يستجيب لشعور موقت، وانما هم، بالاحرى أعضاء في جمـــاعة تتمتع بوعي شديد: أي أنهم أقرب الى (ضمير العرق) منهم الى غوغاء متأثرين بوطأة عاطفة شديدة.

حين تدخل الجوقة بعد المقدمة، فتطرح أسئلتها وابتهالاتها من أجل يمن المدينة المعرض للخطر، فان العناصر الأساسية كاملة في (التشخيص المأساوي) وهي عناصر مطلوبة لاظهار الشعائر الدينية؛ ويمكن للحدث الرئيسي بعدها أن يبدأ. ان مهمة الجوقة أن تلاحظ مراحل هذا الحدث، وان تمثل مايتعلق بالمعاناة والادراك من الايقاع المأساوي.

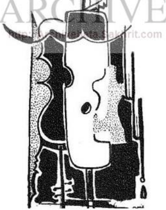
ان الممثل الاول وخصمه يقدمان «الهدف» الذي يبدأ معه توالي الحوادث

المأساوية . وتفكر الجوقة ، ذات الشخصية الأقل من الكائن الفرد ، بالشجار وتلاحظ مراحله بتعليقاتها، وتعاني النتائج ، وتنقل الادراك الجديد في نهاية الصراع . وبهذا الشكل تتوالى الصور في أناشيد الجوقة في المشهد الأول، ونحن نتابع المطاردة، في حين أن المجرم الفار قد بدأ يتشابه مع أوديب !! لكن هذا التصور مازال مشوباً بالحب الانساني الذي تكنه الجوقة لأوديب باعتباره بطلاً وليس ضحية . لكنها في نهاية كلامها تسجل « وحدة الهدف والادراك والعاطفة » وتمهد الطريق لهدف جديد يبدأ في الوحدة التالية . ان عمل الجوقة غير محدد بالهدف الحاد العقلاني للمتخاصمين . وشكل الحدث بالنسبة للجوقة أقل حدة من حيث واقعيته ، وهو قريب الصلة بالمعرفة الشاملة بمشهد الحياة الانسانية . لأن عمل الجوقة ليس عاطفياً . بل هو معاناة يدعمها ايمان القبيلة بالنظام الطبيعي للانسان والآلهة . ولو أن أحداً فكر بحركة المسرحية لوجد ان الايقاع المأساوي يحلل العمل الانساني حالاً الى أشكال متوالية مثلما تحلل قطعة البلور حزمة الضوء البيضاء الى أشعة ملونة . والجوقة دائماً تقدم وتمثل واحداً من هذه الأشعة الملونة . وفي اللحظات المتوترة حين يتلاشى الهدف ، تحتل المسرح بعاطفتها المكونة للايمان وتتحرك خلال أشكال من المعاناة متعاقبة منظمة ، حتى تصل الى فهم جديد للوضع الراهن .

إن مسرحية (أوديب ملكاً) صورة متغيرة للحياة الانسانية وأحداثها . وهي لا يمكن أن تتخذ شكلها هذا الا على ضوء المسرح المأساوي لمهرجانات ديونيسوس . ان منظورات الأسطورة والشعائر والتقاليد ، وطريقة حياة المدينة « عادات الفكر والشعور » التي تؤلف الحكمة التقليدية - كانت كلها ضرورية لاظهار هذه المسرحية الى عالم الوجود . كما أن في الشعائر صراعاً او نزالاً مقدساً بين الملك القديم أو الإله أو البطل وبين الشيء الجديد الذي يحدده الصراع في

المسرحيات، وتجدده أيضاً « لحظة الهدف » في الايقاع المأساوي . ولا بد أن سوفوكليس قد شعر أن الايقاع المأساوي للحـدث، الذي تبينه في الأسطورة ، والذي شعر به يترقرق خلال الأشكال الشعائرية ، والذي حققه في مسرحيته بطرق مختلفة ، كان ـ الايقاع ـ أعمق صورة للحياة الانسانية من أي بيان أوأي ادراك مفهوم عنها ، سواء أكان ادراكا علمياً أو عقلياً او لاهوتياً ، ومع ذلك فانه يتضمن هذه الادراكات كلها بقوة .

ان سوفوكليس قد أخذ الأسطورة والشعائر على أنها « خيال » ، وظل مع ذلك يقبل معانيها العميقـة ــ الاستعارة والمجاز والمحاكاة ــ على أنهـا حقائق صلبة .



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من المسرح الأوروبي والمسرح الأمريكي

الكتاب والموضوعات

- المسرح السوفيتي
  بحث ومقابلة
  ترجمة حنين حاصباني
- نظرات حول المسرح الفرنسي
  الدكتور رفيق الصبان
- المسرح الاسباني الحديث
  اعداد وترجمة : نزار سعيد
  كمال فوزي الشرابي
- ابسن والمسرح الحديث
  فاطمة الزين
- الحركة المسرحية الايرلندية
  الدكتور غسان المالح
- شكسبير بين شخصيته ومسرحياته
  اورخان ميسر
- اصوات من المسرح الانكليزي المعاصر
  خلدون الشمعة
- المسرحية الاميركية الحديثة
  ترجمة وتلخيص الدكتور عادل عبد الله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح السّوفييتي

والأدبُ الكلاسيكيّ

* من مقال للناقد المسرحي: باڤل ماركوف
* ترجمة: حسين حاصباني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ١ -

إن المقام الاول في المسارح السوفيتية هو طبعاً للتمثيليات التي تعالج مشكلات الشعب السوفيتي في واقعه الراهن. بيد أن هذه المسارح قد أخذت تعود الى الأدب الكلاسيكي وتستقي منه وتعيد تمثيل روائعه. وآيةُ ذلك أن هذا الأدب أقدر من سواه على ايضاح زمننا الحاضر وتجسيده وابرازه ابرازاً قوياً حياً؛ فأخذ يمدّ الغذاء والخصب في الأدب المعاصر، ويمده بأسباب النجاح الأصيل.

وقد كان موسم ١٩٦٣ - ١٩٦٤ دليلاً على الاهتمام المتزايد بالآثار الادبية الكلاسيكية ، في مسارح موسكو ولينتغراد على السواء وذلك على يد ثلاثة من كبار المخرجين حفلوا جميعهم بأدب غوركي بصورة خاصة ؛ وهم توفستونوكوف، وبابوتشكين ، وليفانوف .

وهؤلاء الثلاثة الكبار يشتركون في ميزات فنية هامة ، كايثارهم الألوان الشديدة المتألقة ، وتوخيهم الوضوح الكامل في رسم الشخصيات ، ونأيهم عن الضعف والميوعة واللبس ، وتحررهم من التزام المتبع والمألوف في الاخراج والتعبير.

وهم ، الى ذلك ، منصرفون الى ميزات غوركي كأديب وقصاص . وقد بهرهم منه نصاعة البيان ، وبراعة الحوار ، وتلون التعبير ، ووفرة الصور، واتساع الافق الأدبي .

إلا أنهم يقفون عند هـذا الحد في توافقهم وتشابههم . ثم ينفرد كل منهم بميزاته الخاصة ، وأسلوبه الفني ، وزاويته التي ينظر منها الى القصة وأشخاصها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فأما أولهم ، توفستونوكوف ، فقد أخرج رائعة غوركي (البرابرة) على (المسرح الكبير) في لينتغراد . فأصاب عمله نجاحاً مرموقاً ، وتألقت المسرحية ببهاء ساطع بفضل حسن الاخراج ،وبراعة التمثيل ، وصدق التعبير عن آراء الكاتب في كل عمقها ودقتها وجمالهـــا . وجاءت مسرحية (البرابرة) دليلاً على أن ادب غوركي مايزال معينا سخيا يمكن للمسرح أن يمتاح منه فلا ينضب ولا يشح .

هذا في لينتغراد . أما في موسكو ، وفي مسرح (مالي) على التعيين، فقد سبق أن مثلت قصتـان لغوركي هما (البرابرة) و (فاسا جيليزنوفا) . إلا أن بابوتشكين قد أتى بالجديد الممتع في تحفة غوركي (المصطافون) التي جاءت آية في الاخراج والاداء والتعبير . وهو ينظر الى هـــذه القصة على أنها دراسة لطبقة

(المثقفين) في مطالع القرن العشرين ونقد لانفصام هذه الطبقة عن سائر أبناء الشعب وانعزالها عنهم . فأخذ المخرج الكبير يسخو بألوان التهكم وأفانين السخرية على شخصيات هذه الطبقة ؛ لأن من ينعزلون عن الشعب وينأون عنه استكباراً واستعلاء يثيرون في نفس بابوتشكين اشمئزازاً منهم ، وحزناً على بعضهم ممن ضيعوا أحسن ميزاتهم وخير فضائلهم بسبب هـــذه العزلة وهذا التشامخ . أما الشخصيات التي ترمز الى انطلاق التقدمية والى الايمان بالانسان ، فنراه شديد العطف عليها ، بالغ الاهتمام بها ، منصرفاً الى ابرازها في أحسن شكل وأحب صورة.

وهو لا يبالي بالطابع التاريخي لهذه القصة . وانما يحفل بالتنافر بين الاراء والتضارب بين المشاعر ، ويعنى بابراز التنافر والتضارب مستعينا بالألوان الكثيفة القوية التي يبالغ فيهـــا احياناً ؛ ومستعملا المفارقات والأضداد ، الى حد المغالاة والعنف . لذلك لم يوفق توفيقاً كاملا في عرض افكاره ، ولم يأت الاسلوب متناسقاً موحداً ؛ بل تعرض لثغرات في الفن عيبت عليه . ومع ذلك فان مجموع المسرحية يسير باندفاع هائل تجاوب معه المشاهدون تجاوباً متدفقاً رنانا . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. . . بقي ثالث الثلاثة ، ليفانوف . وهو مخرج بارع وممثل مشهور في (مسرح الفن) في موسكو . وقد أعاد إخراج مسرحية غوركي (إيغوربوليتشف وآخرون) في ثوب قشيب ممتع .

وهو أقل من زميله (بابوتشكين) احتفاء بالنواحي الساخرة اللاذعة في أدب غوركي . وانما يهمه ان يبرز الكاتب الكبير في كل عمقه وكل تعقيده ، كما يهمه بالدرجة الاولى ان يبرز النواحي الايجابية في ادب غوركي .

ومعروف ان وقائع هـذه التمثيلية تجري قبيل الثورة السوفيتية . وهي لوحة واسعة عديدة الصور ، كثيرة الشخوص ، تبرز في إطارهـا مأساة ايغور

بوليتشف الذي لم يدرك ، إلا بعد فوات الأوان« انه لا يعيش في هذا الشارع »... وهناك شخصيات اخرى مرسومة رسما بارعا حيا ، وكلها ذات طابع فردي وطابع عام في آن واحد . اذ أن ليفانوف يرى في غوركي كاتباً شكسبيرياً يصف وراء كل فرد طبقة بكاملها من طبقات المجتمع قبيل الثورة ، ويصور خلال ذلك ، مرارة الكفاح الذي تميزت به تلك الحقبة من الزمن .

وقد قام ليفانوف شخصياً بتمثيل دور ايغور فأبـــدع في ذلك وأجاد ، وأبرز للناس شخصاً هائل القوة ، جبار المزاج ، عاشقاً للحياة ، كارها للموت ، شخصاً ضائعاً انسلخ عن الحاضر وتنكّر له ، وعجز عن المستقبل فلا يستطيع العبور إليه ولو أنه يحبّه ويتهيّبه في آن واحد .

ومها قلنا عن ليفانوف وزميليه ، ومها اختلفت الآراء في تفاصيل فنهم ، فالذي لا اختلاف فيه هو أن تجديدهم في الاخراج أضفى حيـــاة جديدة على مسرحيات غوركي وبعث في المسرح السوفياتي بأكمله ، روحاً جديدة قوية .

* * *

والآن ، اذا نحن جاوزنا هؤلاء المخرجين الثلاثة ، وتركنا جانباً أدب غوركي بالذات ، وجدنا أن هنالك مخرجاً آخر هو زافادسكي يقوم من جانبه بالتجديد في اتجاه آخر ، على مسرح (موسوفيت) في موسكو ، حيثُ أخرج (ماسكاراد أو المساخر) من تأليف ليرمونتوف وهي من روائع الأدب الكلاسيكي الروسي . وكانت قد مُثّلتْ من قبل على مسرح (مالي) . بيد أن إخراجها الجديد على يد زافادسكي يعتبر حدثاً كبيراً في عالم الفن ، فقد أدخل فيها شخصية جديدة هي شخصية قائد الاوركسترا بشعره الأبيض الكثّ ؛ وهو لا يقود الفرقـــة الموسيقية فقط بل كأنه يدير القصّة كلّها مبرزاً العناصر الأساسية في المأساة .

هذا وان زافادسكي انما عُني بمحتوى المسرحية ، محتواهـــا الشعري والفلسفي ، وأحسّ إحساساً عميقاً بما فيها من اسلوب رومانطيكي ، وأغوار مشجية ، وفتنة الشعر في أبيات ليرمونتوف . حتى انسجم المثلون مع شخصياتهم وعانوا في نفوسهم ماأراد ليرمونتوف أن يصورّه ، وبدوا وكانهم قد استبدت بهم النقمة على المراءاة والكذب والخداع ، واعتلج في صدورهم حب جارف لكلّ ماهو انسانيٌ نبيلٌ أصيل .

أما مظهر المسرحية الخارجيّ فيمتاز بالبهاء والوقار ، والأبّهة ، في إطار من ستائر الحرير النـــاعمة ، وأضواء الشموع الشاعرية ، والمصابيح الكبيرة المترفة الأنيقة ..

ARCHIVE
http://Archive.Beta.Sakhrit.com

وجُماع القول أن العودة الى الأدب الكلاسيكي قد كشفت عمّا فيه من خصب رائع وامكانات عظيمة ، اذا أتيح له من المخرجين من يعالجه بتفهّم واحساس بحيث يَبْرُزُ للناس مافيه من اسلوب شعري وعمق فلسفي .

- ٢ -

مقابلة

مع الكاتب السوفييتي س . أليشين

يعتبر س . أليشين من أكثر كتاب المسرح شهرة وأغزرهم إنتاجاً . وقد استهل حياته الأدبية بمسرحية (المدير) ثم توالت مؤلفاته الممتازة ، فكتب (غوغول) و (صبية شريفة) و (وحيدة) و (يبقى كل شيء للبشر) و (نقطة الارتكاز) و (ردهة المستشفى) .. وقد أخذ ، منذ عهد قريب ، بكتابة السيناريو ، ونال فيلم (ويبقى كل شيء للبشر) نجاحاً رائعاً .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو في الواحدة والخمسين من العمر ، دؤوب نشيط ، متعدد المواهب فهومهندس ، وعالم فيزيائي ، وموسيقي ومصور ، بيد أنه يدين بشهرته ومكانته للأدب الذي تألق فيه ككاتب مسرحي كبير .

ونورد فيما يلي مقتطفات من مقابلة صحفية أجريت معه حول الفن المسرحي في البلاد السوفياتية .

. . .

سأله الصحفي : ماهو في نظرك المنحى الأساس لتطـــور المسرح في هذه البلاد .

فأجاب أليشين : هذا المنحى هو في رأيي إتجاه ظاهر نحو علم النفس ، ونحو التعمق المتزايد في تحليل الشخصيات . حتى أصبح المتفرج السوفييتي يتعرف على نفسه ، وعلى مشاكله اليومية ومشاغله وهمومه وأفراحه وملاذه ، من خلال شخصية أو أكثر يراها على المسرح . وأنا أعتقد أن الحيوية التي يمتاز بها مسرحنا إنما جاءت ثمرة لهذا الاسلوب الذي جعل المشاهد العادي يحس بأنـه امام واقع الحياة ، وحقيقة الحوادث اليومية . وهذه حقيقة عامة شاملة . ومتى علم المؤلفون والمخرجون والممثلون ما الذي يهم الجمهور ويشغله في حياتـــه العادية وظروفها وأحداثها ، كان المسرح جيداً ، والأدب بليغاً والفن حقيقياً .

وأقول بعد هذا الكلام العام ، أن كتاب المسرح في بلادنا آخذون في تنويـع قصصهم ، ويتأنون فيهم لكنهم يهملون أحياناً إتقان حبكة القصة وعقدتها ، متناسين أن المسرحية التي تتاح لها الحبكة القوية يتضاعف تأثيرها الفني والفكري على جمهور النظارة .

• • •

ثم سأله الصحفي عن رأيه في مستقبل المسرحية السوفييتية فأجاب :

إن مستقبلها مرتهن بمستقبل المجتمع السوفييتي كله . وستظل المسرحية مرتبطـــة بالمجتمع ، تستمد مواضيعها من مختلف القضايا والمشاكل التي يواجهها السوفييت العاديون في بنائهم للشيوعية .

وبالطبـع فان المهمة العقائدية والتربوية التي يضطلع بها المسرح السوفييتي الآن ، لن تزول أبداً ولن يقل شأنها ، وسيظل المسرح ملتزماً بها . فـلا يكفي

أبـــدأ أن نظهر للمشاهدين كيف أن بعض الناس يعيشون حياة فارغة وبلهاء وسطحية . إنما يجب أن نعلمهم كيف يتحاشون ذلك ، كيف يعيشون حياة مليئة، عميقة ، فرحة ، في إطار ظروفهم المعيشية .

. . .

وسأله الصحفي عن الفن الذي يبدو في نظره أقوى من غيره ، وأقـدر على البقاء ، في ظروف الحياة الحديثة . فأجاب أليشين :

الظاهر جلياً أن السينما تحتل مكاناً خاصاً في هذه الأيام . لكنني أرى أن ممثلي السينما محرومون من الاتصال المباشر بالجمهور . وهو اتصال أعتبره هاماً بل جوهرياً . لذلك أوثر المسرح لانه يتيح فرصة هذا الاتصال .

هذا . أما في المسرح نفسه فأنا أفضل المسرحيات ذات الطابع التفكيري والمآسي النفسية ذات العـــدد المحدود من الشخصيات . وبالطبع . فهذا رأي شخصي . وأنا لا أنكر أبداً أن هناك ، من غـــير هذين النوعين ، كثيراً من المسرحيات الممتازة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. . .

وقال الصحفي : تقول إنك تؤثر المسرح ، لكنك بدأت تعمل للسينما فهل تنوي المضي في ذلك .

فأجاب الكاتب : لا بـد من القول اني ، في جملة الأمر ، كثير الرضى عن فيلم (ويبقى كل شيء للبشر) الذي كتبت له السيناريو أخذاً عن مسرحيتي . غير أني لست شديد الرغبة في كتابة السيناريو للسينما .. ولعل مرد ذلك ما قلته آنفاً من الانفصام بين الجمهور والممثلين . ومن جهة ثانية . فأنا مدرك تمام الادراك أن السينما دون سواها تتيح الوصول الى عدد هائل من المشاهدين ، قد يقـــدر

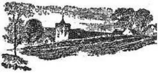
بالملايين . وهذا ما يغريني ويجعلني أستمر في العمل للسينما . وقد انتهيت منذ قليل من اعداد سيناريو مستمد من مسرحيتي (ردهة المستشفى) .

• • •

ثم قال الصحفي : نود آخر الأمر لو تبسط لنا سر اهتمامك بالمواضيع التاريخية ، وحتى بالمواضيع الاسطورية .

فقال أليشين :

أعرف أن مواضيع المسرحيات يجب أن تكون مستمدة من الحاضر الراهن . وقد أكدت ذلك في جوابي على سؤال سابق . بيد أني أعتقد أيضاً أن من الممكن معالجة القضايا الحالية في قصص تاريخية أو اسطورية . وأنا شخصياً قد كتبت (مفيستو) على أساس قصة (فوست) الشهيرة بعد أن جعلت أحداثها تجري في القرن العشرين . وأنا شديد الاعجاب بشكسبير وأعتبر نفسي من ورثته السائرين على دربه ، المكملين لعمله . وأذكر هنا بكثير من السرور أن مسرح شكسبير البريطاني عندما زار موسكو مثّل باللغة الانكليزية القسم الأول من قصتي (رجل ستراتفورد) وهي مسرحية عن شخص شكسبير نشرتها منذ عشر سنوات . وهي العنصر الأول من ثلاثية عن شكسبير . وأنا أهيىء الآن العنصرين الآخرين من الثلاثية .



نظرات حول المسرح الفرنسي عام ١٩٦٤

الشجرة الكثيفة الورق

للدكتور رفيق صبان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان من يتأمل موسم المسرح الفرنسي في هذه الأعوام الأخيرة .. ليخال نفسه أمـــام شجرة عملاقة لها ظل رهيب . وذات اغصان ملأى بورق كثيف أخضر .. ينظر اليها تائهاً مسحوراً بهذه الالوان العميقة التي تتناوبها دون أن يشك لحظة او تخامر ذهنه المذهول فكرة خبيثة خطرة .. هو ان هذه الشجرة المسكينة شجرة عقيم لا ثمر لها .. وان هذا الظل الذي يدور حولها ليس الا انعكاساً قلقاً لتيار خصب كان في يوم من الايام يملأ لها عروقها .

هذا هو الشعور الأول الحقيقي الذي انتابني وأنا بعيد عن باريس احاول ان اجرد في مخيلتي ما رأيته على مسارحها هـــذا الموسم واحاول ان اضع تقييماً للمسرح الفرنسي المعاصر من خلال ما رأيت وما سمعت وما قرأت .

لاشك أن تيار ما بعد الحـــرب الذي أعطى المسرح الفرنسي سارتر وكامو وانوي ومونترلان من جانب .. وروسان واشارد وايميه من جهة اخرى .. كان تياراً وحيداً لم تعقبه اية روافد واذا كان ظهور اينسكو واودبرتي وبكيت ظهورا متأخرا فما ذلك الا نتيجة المد والجزر المسرحيين الذين جعلانا نكتشف مؤلفين مسرحيين معينين قبل ان نكتشف سواهم .

ولعل هذه المسرحيات المعدودة التي تركتها هذه الفئة المطبوعة بطـــابع القلق والعذاب والبحث عن مشكلة المصير من جهة .. وبطابع اللامبالاة واللااخلاقية والضحك من عيوب الناس من جهة اخرى قد رسمت لنفسها ومن خلال كلماتها نهايتها المحتومة .

وكما ان موجة المؤلفين الكبار التي ظهرت في عقب الحرب قـــد استدعت مباشرة ظهور موجة من كبار المخرجين كجوفيه وجان فيلار وبارولت فان تيار الجدب الذي اعقبها .. قد استدعى ظهور مخرجين يحاولون المستحيل كي يحققوا وجودهم المسرحي عن طريق اعمال مسرحية قديمة او مترجمة .. او عن طريق نصوص هزيلة يعطونها عن طريق الاخراج الكامل مدى واعتبـــاراً وايحاء ربما لم يكن موجودا فيها عند القراءة الاولى .


ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

المسرح الفرنسي الكوميدي

ومن المؤسف حقاً ان موسم الـ ١٩٦٤ في المسرح الفرنسي كان موسم المسرحيات المترجمة التي وجدت فجأة في باريس ارضاً خصبة وميداناً رحباً .. وجهوراً مطواعاً ..

هناك هذه العودة المفاجئة الى اعمال مسرحية لمؤلفين كبار اعتاد النقد الفرنسي أن يهملهم .. واعتاد الجمهور على اعتبارهم مؤلفين قالوا كل ماعندهم ولم يعودوا يصلحون للغذاء العقلي وللحاجات الفكرية العميقة التي يشعر بها انسان القرن العشرين . من هؤلاء المؤلفين ابسن وشو . فابسن الذي كان حتى الان ومنذ اكثر من عشرة اعوام غائباً عن المسرح الفرنسي .. (الا من تمثيلية بيت الدمية التي تستهوي المخرجين نظراً لخطورة وجمال الدور النسائي الاول فيها .) نراه يعود في هذين العامين الاخرين الى اعتلاء المسارح الباريسية موسمين متتالين بمسرحيته (هيدا جابلر) و (حورية البحر) .

وليس العجيب هو تقديم مسرحية لابسن .. ولكن العجيب هو أن مخرجين من الفئة الجديدة قد وجدوا في نصوص الكاتب النرويجي بذوراً عميقة تعكس ازمة الضمير التي يعانيها شباب النصف الثاني من القرن العشرين . فهيدا شخصية نسوية غريبة تحيا عالماً متناقضاً تحيطها رموز جنسية وتغذي عالمها المسحور اطياف سوداء أنها شبيهة ببطلات وليامز من جهة ما .. وشبيهة الى حد عجيب ببطلات شرتدبرج اللاتي يبحثن عن المطلق والمستحيل عن طريق الاجرام حينا وعن طريق تحطيم انفسهن في كثير من الاحيان .

لم تعد (هيدا) ابسن هذه البطلة الكلاسيكية المعتادة التي نرى ازمتها وتفكر بالشرط النسائي لامرأة من مطلع القرن .. قدر ما اصبحت شخصية غامضة تثير التساؤل وتطرح المشكلة اكثر مما تعرض القضية وتضع لها الحلول .

أما عالم (حورية البحر) فقد اصبح بين يدي المخرج الماهر (ساشا بيتوييف) عالم تشيخوف الحزين .. عالم انتظار دنيا افضل .. عالم الحلم الفارق في مأساة حقيقية .. عالم الانتظار والتمرد المجنون ، عالم الشخصية التي تدور حول نفسها ، وعالم التعاطف المطلق مع الطبيعة المغلقة التي لاتجيب .

في هذه المسرحية اراد بيتوييف لابسن أن يكون تشيخوفاً صغيراً ... عالج مسرحيته عن طريق الهمس .. وعن طريق اللحظات الميتة .. والانوار الذبيحة .. فاذا بهذا النص الذي كان العنكبوت قد نسج حوله خيوطاً كثيفة يصبح قصيدة حزينة لسيدة ترتدي ثوبا ابيض وتقف امام بحر ممتد تحلم بسفينة تقودها الى مكان ما تجد فيه السعادة تماما شأن (اولغا) التي تحلم بموسكو.. وشأن (سونيا) وشأن كونتس .. (بستان الكرز)

واذا كانت صلة ابسن بمؤلفي القرن العشرين البارزين صلة اكيدة فانها لم تصل الى باريس هذا الموسم الا بعد مواسم كثيرة كان فيها هذا الكاتب مجهولا او شبه مجهول تلجأ اليه بعض الفرق الصغيرة رغبة منها في منح ممثلة ما (دوراً من ذهب) أو استدرار عطف بعض النظارة على مؤلف مسرحي كان له يوما ما شأن وأي شأن .

أما (برنارد شو) فقضيته مخالفة تماما .. لأن الجمهور الفرنسي كان يعتبره منذ زمن بعيد مؤلفاً غير قابل للترجمة .. وكان يعتبر مزاحه وسخريته مزاحاًمن نوع خاص لايمكن الا للانجليز فهمه والانفعال به .

لذلك سقطت (جان دارك) قبل ثماني سنوات .. حين قدمتها الكوميدي فرانسيز .. ونجحت هذا الموسم .. لأن المسرحيات التي تواجهنا لم تستطع أن تنسينا أن هناك بناءاً رائعاً في مسرحية (شو) هذه .. وانالطريقة التي رسم بها هذا المؤلف الساخر بطلة فرنسا القوميةطريقة ماهرة تنبيء بصورة ما عن الطريقة التي سيتبعهـــا فيا بعد برتولت بريخت في معالجته لابطال التاريخ الكبـار .

لم تعد جان دارك قديسة تستمع الى أصوات إلهية تأمرها بتحرير وطنهـــا من سيطرة الانجليز ، قدر ما اصبحت فتاة عادية عفوية تستمع الى نداء عقلها وتشعر أن الظروف السياسية والاجتماعية قد هيأت لظهورها كبطلة قومية لذلك فان عليها أن تظهر وان تؤدي دورها المرسوم لها وأن تموت بعد ذلك لان منطق الاشياء يقضي بهذا ولان هناك حتمية تاريخية تسير الامور وليس للقدر أو لكهاله أو لدناءة البشر أي دخل في ذلك .

لقد ظهرت (جان دارك) شو هذا العام في باريس .. وكأنهـــا صورة اخرى لمنطق التاريخ تأتينا بعد (عامة) انوي وبعد جان المسالخ التي رسمها برخت بقسوته وشاعريته المعتادة .. فتؤكد لنا ان برنارد شو لم يكن ثرثاراً عجوزاً كما أراد النقد الفرنسي أن يسميه في زمن من الازمان وان في هذه الصفحات الكثيرة التي كتبها أشياء كثيرة يمكن ان توحي لمخرجي الفئة الجديدة .. باشياء قد لايجدونها لدى كلوديل او انوي احيانا .

حمى المسرحيات المترجمة

ولكن .. لو اكتفى المسرح الفرنسي هذا العام باعادة اكتشاف كبـــار المسرحيين الاجانب .. لما استطعنا أن نتهمه بالجمود وبالتوقف .. ولكن مشكلة المسرح الفرنسي هذا الموسم ان اعماله الكبيرة كلها كانت اعمالا مترجمة ..

هناك لوركا وشكسبير وتورجنيف واوكاسي ودورنمات وغوغول وغولدوني وشتاينبك .. هناك هذا الاهتمام الخارق للعادة الذي يبديه مخرجو فرنسا الموهوبين تجاه هذه الاعمال الانسانية الكبرى التي اكره أن اصنفها بجنسية او بلغة معينة .

ولكن المشكلة هي ان هذا الاهتمام الكبير بروائع الاعمال العالمية قد ترك الاعمال الاخرى مهملة او في ايد غير مختصة .. بحيث اصبح المتفرج العادي يبحث عبثاً عن المؤلف الفرنسي بين هذه العشرات من الاعمال الناجحة التي يراها معروضة امامه على خشبته الملونة .

بل ان السؤال اصبح يطرح بصراحة .. ماذا تقدم فرنسا اليوم على مائدة المسرح العالمية .. والى اي مدى تساهم في دفع عجلة التأليف المسرحي ..

مونترلان .. لم يعد يكتب .. وآخر ما كتبه (كاردينال اسبانيا) كان ترداداً رائعاً حقاً لاشياء سبق أن قالها اكثر من مرة في مسرحياته الشهيرة .

انوي توقف فجأة بعد (مفارته) الشهيرة التي لم يصبها النجاح الذي كان يأمله رغم التجديد الذي ادخله في ميدان بنيانه المسرحي .. ورغم برختية المعالجة .. وجدة الافكار .. ووضوح الشخصيات .

سارتر يبدو وكأنه هجر المسرح .. واذا أراد أن يكتب فلا لشيء الا ليضع افكاره الفلسفية في صيغة حوار صعب ومعقد وطويل (أسرى التونا) . لقد خسرت فرنسا سارتر الشاب الذي يمتلئ حماسة .. ويندفع نحو التعبير المسرحي بقوة وعفوية ..

لقد فقدنا الذي كتب الايدي القذرة والعاهرة الفاضلة والذباب .. لنجد امامنا فيلسوفاً انسانياً كبيراً .. ربما لم يكن المسرح اول الاشياء التي يهتم بها .

(اينسكو) غاص في عجلة العبث واللامعقول التي صنعها بأصابعه .. وترك نفسه يتحنط في بوتقة المسارح الرسمية .

(بكيت) بدأ يتجه الى المسرح الانجليزي يكتب له مباشرة .. ويراقب عن كثب ماذا يفعلون بشخصياته المتفسخة .

لم يبق في الميدان الا عدد من مؤلفي (الشارع) يكتبون لفئة معينة من الجمهور يصفها برخت بقسوة حين يقول أنها تأتي للمسرح في الفترة الواقعة بين العشاء والفراش .. لتهضم ما أكلته قبل ان تنام . لم يبق اذن الا مارسيل اشارد وجاك دوفال واندريه روسان الذين يكتبون كما اعتادوا دائماً ان يكتبوا والذين يرسمون صوراً ضاحكة لمجتمع لايريد ان يعترف بمرضه ولايريد أن يقر أن اموراً هائلة تحدث خارج الاخشاب التي تضيئها الانوار المصنوعة .

شكسبير عوضاً عن آنوي :

في هذه الحلقة المفرغة العجيبة .. لم يبق امام مخرجي فرنسا الذين يرغبون بخلق مسرح صحيح .. الا العودة الى اعمال قديمة فرنسية كانت أم سواها .. ليضعوها في ميزان العصر وليجعلوا شخصياتها تتعلق بالمشاكل التي يعانيها انسان هذا القرن المعذب .

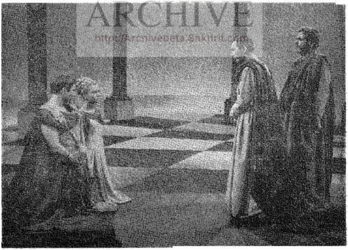
اذا عجز مونترلان عن الكتابة .. فلندع موليير يعبر عوضاً عنه ... واذا لم يستطع

آنوي ان يجد الحل الأسئلة التي يطرحها الانسان العادي في هذا القرن الآلي .. فلنترك شكسبير يتكلم بدلا عنه .

هذه (العصرية) في التعبير عن طريق المسرحيات الكلاسيكية هي في رأبي من اكثر الظواهر اثارة للانتباه .. واكثرها مدعاة للمناقشة والتفكير المسرحي .

وخير المسرحيات التي رأيتها تعبيراً عن روح هذه الطريقة هي (طرطوف) موليير التي اخرجها روجيه بلانشون والتي قدمها في مسرح الاوديون الرسمي .

طرطوفرجل الدين الذي يتخذ من قداسته طريقاً للوصول الى مآربه .. لم يعد هذه الشخصية التي اراد موليير بواسطتها أن يهزأ من السيطرة الدينية التي كانت شائعة جداً في عصره لقد اصبح «انسانا اخر» ضحية لمجتمع بورجوازي تافه يدفعه الى الجريمة والاحتيال كما يدفع التيار ورقة الخريف المائتة . ان طرطوفمسوق الى ان يكون طرطوفاًلان صاحب الدار يريده أن يكون كذلك .. ولأن المجتمع بحاجة الى ان يجد (طرطوفاً) أن يخلق (طرطوفاً) كي يبرر بعد ذلك قسوته في هدم هذه الفئة من الناس التي تريد ان ترتفع عن شرطها وان تحيا كما يحيا (البورجوازيون المتمدنون) .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح الفرنسي الكلاسيكي

لقد ملأ بلانشون المسرح بلوحات مختلفة مأخوذة من (الرونيسانس) الايطالي .. كما جعل الشخصيات تتحرك وهي مقودة بخيوط غير منظورة تدفعها الى ان تحيا قدرها .. شأن اوديب والسفنكس والجريمة المكتوبة .

وكما اراد بلانشون لطرطوف أن يكون الضحيـــة عوضاً عن أن يكون اللص .. فان (زيغاريللي) أراد لهاملت في مسرحيته ان يكون بطلا من أبطال (كافكا) يعذبه عالمه الداخلي وتقتله أوهامه ويرى الطيور السوداء في كل ركن من أركان حياته ... عنكبوت رهيبة تخترق رأسه وتترك ظلالها على هذا المسرح التعس الذي قدر له ان يحيا فيه مصيره المشؤوم .. وان يرى المرأة الوحيدة التي أحبها ،أمه .. يمثل دورها غلام مخنث .. يضع شعراً مستعاراً على رأسه وترتسم على شفته المرسومة ابتسامة بلهاء .

وتردد الاصداء .. امام هذه البئر العميقة التي ارادها المخرج ان تكون في صدر المسرح والتي يهبط اليهـا الامير الاسود ليخفي جسده .. وليترك الصدى يصرخ .. (هناك شيء عفن في مملكة الدانمرك).

كذلك أراد (علي بن عياد) لشخصيات (صاع بصاع) ان تترك جوها الايطالي لتحيا في إطار من الف ليلة وليلة .. ترقص وتغني وتذهب الى الحمام .. وترتدي الثيـاب الفضفاضة وتتحدث عن الذباب وعن السأم .. وعـــن قانون الأله وقانون البشر وعن حق البشر في ان يضـع قوانين أرضية تصلح له أكثر مما تصلح له هذه القوانين الجامدة الـتي أرسلتها السماء البعيدة .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكذلك اراد أحد المخرجين الناشئين أن يجعل من روميو وجوليت مشكلة مراهقـة معذبة تحاول ان تجد طريقها .. فالفتاة جوليت تدور حول نفسها كالفراشة .. تلعب وتصرخ .. وتحب .. وتريد أن تكتشف حقائق الجسد .. تخاف من الموت وتتخيله .. وتحلم بحياة رائعة ملأى بالثياب والقبل والعطور .. شأن أية فتاة في الثالثة عشرة نراها أونكلمهـا في شوارع باريس في هذه الاعوام الحارة .. أما روميو .. ففي السادسة عشرة .. يريد ان يكون أكبر من سنه .. يريد أن يواجه الحياة .. أن يحمي أحداً ما .. أن يتحدى مجتمعه .. أن يبني عالماً افضل .

حتى مشهد الشرفة الشهير بنغمه وموسيقاه وظلاله .. اختفى ليحل محله مشهد عار دون شرفة .. ودون إطار ودون شجر .. تأتي فيه جوليت محمولة على محفة يحيطها أربعة رجال عراة يضعون أقنعة ذهبية على وجوههم ويحملون على أكتافهم عباءات سوداء تسيل على الأرض ، يضعون حلمهم المضيء على الارض .. ويسقط روميو (منبطحاً) على الارض .. ليحدث فتاته .. حديثه الشهير .

الايحاء عوضاً عن الصراحة .. الرمز عوضا عن الكلمة ، واذا بنا امام مسرحية جديدة ذات مدى جديد .. وذات أبعاد جديدة كتبها كاتب عريق عريق هو وليم شكسبير شاعر ستر تفورد القديم .

ظاهرة ثالثة

الى جانب ظاهرة التجديد التي غزت الاعمال الكلاسيكية والتي أعطتها مدى وعصرية وشمولا لم يكن لها قبلا .. هناك ظاهرة اخرى تثير الانتباه والتساؤل .. وتعطينـا صورة عن (الطريق دون عودة) الذي يسير نحوه المسرح الفرنسي المعاصر . هذه الظاهرة .. هي تأكيد الشكل على حساب المضمون .. اي طريقة (موندريان) في المسرح .. اوبكلمة اوضح اللجوء الى نصوص عادية او اقل من العادية وجعلها حجة ينسج حولها المخرج المسرحي مبادئه ونظرياته الجمالية في الاخراج دون ان يهتم ولو بشكل أولي بالنص الذي يعالجه .. ناسياً اومتناسياً القول الشائع أن المسرح كلمة قبل ان يكون شيئا اخر .

إنهم يريدون أن يحققوا في المسرح ماحققه ميرو وموندريان في الرسم .. وما حققه هاندميث والبان برغ وسترافنسكي في الموسيقى .. وما ارادته مارثا غراهام في ميدان الباليه .. ان يقفز المسرح الى مرحلة تجاوز النص ليصل الى مرحلة التعبير الفكري عن طريق الاخراج ، هذه المحاولة العجيبة حققها هذا الموسم فريق روجيه بلانشون أيضا عن طريق مسرحيتين كبيرتين أثارتا الاهتمام باكثر من نقطة .. الاولى هي (البيت القروي La Remise) لروجيه بلانشون نفسه والثانية (حياة اوغستـج .. الوهمية) لارماند غاتي .

المسرحيتان تقومان على اختراق قانون الزمن .. ووضع احداث معينة دون ترتيب منطقي وجعل الحوادث تدور في حقبة كبيرة من الزمن .. امتدت في مسرحية بلانشون الى الاربعـين عاماً وامتدت في مسرحية غاتي الى ماقبل ولادة الشخصية .. والى عالمه الآخر . في المسرحيتين رأينا الشخصية نفسها .. يلعبها اكثر من ممثل .. رأيناها وهي لاتزال في مرحلة الطفولة ثم رأيناها شابة واخيراً رأيناها كما تحب ان تكون وكما هي .. وكما ستصبح اذا لم تمت في سن معينة (!!!) رأيناأحفادها في (اوغست جـ ..) يحاولون ان يكتبوا حياتها من مخيلتهم .. ثم رأينا هذه الحياة مصورة في فيلم سينمائي .. ثم رأينا اجزاءً من هـــذه الحياة .. كما تمر في مخيلة انسان محموم يعاني سكرات الموت ويذكر حياته نتفاً متقطعة .

رأينا كتلاً من الناس .. تتحرك منادية بمبدأ وهمي غير منظور تترقبه مشفقة خائفة .. رأيت الحرب ممثلة في انسان يكمن وراء فندق يسمع دوي القنابل .. ويتساءل بحيرة .. ما الذي يجب ان يفعله ... رأيت دناءة البشر .. في شخصية صاحب مصنع يحرض على الاضراب خفية كي يستطيع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيا بعد ان يسرح عددا من عماله المارقين .. رأيت رجالاً بسطاء يحلمون .. وقوى تتعارك مع أمل كبير رائع منتظر .. كل ذلك من خلال نص حلوٌ تغوص مقاطعه احياناً في عبارات غير مفهومة .. وترتفع أحياناً اخرى الى شاعرية جافة جديرة ببرخت .

أما النصر الحقيقي في كلتا المسرحيتين فهو للمخرج الذي أراد ان يحقق لنفسه مجالاً رائعاً في قوة التعبير المسرحية .. وعن طريقة استعمال كل عناصر المسرح الكامل .. (الموسيقى والرسم والنحت والايحاء والرقص والسينما والديكور .)

واذا كان النص عند (غاتي) قد استطاع ان يفرض نفسه رغم حذلقة الاخراج ومهارته .. فان النص في مسرحية بلانشون (التي تدور حول حادثة قتل معتادة في احدى قرى الريف) قد اختفى تماما ليترك مكانه ضوءا عبقرياً اراده المخرج ان يكون وحشياً .. ورأيناه نحن ضوءا يعمي البصر ويخدشه ولا يترك في النفس الا أثرا بالفراغ الاليم .. وأسفاً حقيقياً لضياع كل هذه الموهبة في سبيل لا شيء .

محاولة مسرحية ثالثة تؤكد ظاهرة (العبث) هذه في ميدان الاخراج رأيتها في نص قديم لفيكتور هوغو عن (لوكريس بورجيا) .

النص الذي كتبه هوغو شأن أغلب النصوص التي كان يكتبها نص ميلودرامي ضعيف .. يدور حول لوكريس التي شاخت والتي ارادت ان تتوب عن معاصيها وان تنقذ ابنها غير الشرعي من شرك الفساد الذي وقع فيه .. ولكن الفتى يظن في أمه الظنون ولا يصدقها وينتهي بان يقتلها بيده .. وهي تصرخ به .. انت ولدي .. انت ولدي .

المسرحية لاشيء فعلا ··· ولااظن ان انسانا مسرحيا يفكر بأن يخرجها كما هي ، او كما كتبت فعلا ، لذلك كنا امام امرين : اما ان يفسرها المخرج تفسيرا جديدا ، واما ان يجعل من لوكريس امرأة من نوع خاص ، وصلت الى اعماق الفساد وجربت مالم تجربه امرأة من قبلها .. ثم اكتشفت عبث كل شيء وان الخطيئة فارغة وان الانسان يبقى وحيداً مهما فعل .. اي اما ان يجعل من لوكريس « اناستاسيا فيلوبنفا(١) » ثانية ···واما ان يجعل من المسرحية حجة لاظهار مهارته الشكلية في الاخراج . ودون تردد اختار المخرج الطريق الثانية .. فاذا بنا امام عالم رسمته بصورة تذهل البصر الفنانة القديرة (ليونورسيني) ملأى بجندولات معلقة . . بأقنعة حيوانية . . برهبان يرتدون المسوح السوداء ويحملون الشموع ويسيرون بخطى منظمة حول ادراج يتسلق عليها نبات وحشي اخضر كالعنكبوت ينشدون تراتيل دينية يهمسونها حينا همسا .. ويصرخون بها احيانا اخرى .. وكأنها صيحات وحش جريح يموت ..

---

(١) بطلة ديستوفسكي (الابله)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جعلتنا نرى .. حفلة تنكرية ملأى بالشموع المتحركة جعلتنا نرى لوكريس تسير وحدها في قاعة ملأى بالبلاط الاسود .. ترتدي ثيابا حمراء كالدم .. مهدلة الشعر كليدي ماكبث تئن دون ان تتكلم . . جعلتنا نرى الموت في صورة غلام يبتسم ببراءة وكأنه هارب من احدى لوحات (ليوناردو) .

جعلتنا نرى الخناجر الملأى بالاحجار المرصعة .. وبالنظرة الحبيسة وراء قناع شفاف من الدانتيل .

مظاهر خارجية مذهلة .. انستنا تماما ركاكة نص تافه وسخف شخصية تكاد تكون غير موجودة .

وجعلتنا نشعر اننا في حلم يضيئه قمر مجنون .. واننا امام رؤيا مسحورة . . رأيناها بعد ان شربنا من عشب خاص قدمته لنا يد تحمل زنبقة .. وترتدي قفازا .

كنا تحت تأثير منوم عجيب يمنعنا من طرح الاسئلة .. ولكن ماان نعود الى انفسنا..والى بيتنا الصغير وغرفتنا الملأى بكتب مبعثرة « وبمصباح دون غلاف » حتى نسأل انفسنا بحيرة : اهذا هو المسرح ؟!

نعم .. ان موسم الـ ٦٤ في باريس موسم عجيب فيه عطر ناعم مثير ، وفيه شجرة عملاقة ملأى بالورق .

وفيه ظواهر تثير الانتباه .. ولكن الظل الكبير المطروح ، والاوراق المليئة بالعطر والموسيقى يمكنها ان تخدعنا فترة ويمكنها ان تنسينا انفسنا لحظات .. ولكن الحقيقة المؤلمة الرهيبة لابد لها ان تعود .. ولابد للسؤال المسكين ان يطرح وان يطرح بقسوة تبلغ حد السادية في بعض الاحيان . .

اين هو المسرح الفرنسي في كل هذا .. اين ذهب كبار المؤلفين . . ؟

والى متى ستتجاذب هذه الامواج الطفلة خشبة المسرح العريقة المتكبرة . . !

وهذه الشجرة العملاقة الرائعة التي تخدع الكثيرين .. متى سيقف طفل صغير واحد . . ليصرخ فيها . .

(انت لاشيء .. انك لاتعطين اي ثمر . . ؟؟)



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح الإسباني الحديث

إعداد: نزار سعيد
وكمال فوزي الشرابي

معظم الباحثين في المسرح الاسباني الحديث ينعون عليه هبوط مستواه بالقياس الى المسارح الاوروبية ، وبالقياس الى المرجو منه . فبعد مرحلة الازدهار التي أشرقت شمسها على أيدي نخبة من الاعلام من بينهم (بينا بنته) حامل جائزة نوبل ، و(ارنيتش) والأخوان (كينتيرو) ، عانى المسرح الاسباني ، منذ عام ١٩٢٥ ، ركوداً مظلماً وتشتتاً واسعاً . وكانت الجهود التي بذلها بعد ذلك كل من (غوثيا لوركا) شهيد الحرب الاهلية عام ١٩٣٦ و(كسونا) حامل جائزة Lope de Vega الذي يعيش في امريكا ، مبعثرة ومنعزلة وغير كافية لتحرير المسرح الاسباني من ازمته التي هي

بحق أزمة الموضوع المسرحي في الدرجة الاولى . ومع ذلك ، فقد غامر الكثيرون في ميدان التأليف الدرامي ، وقنعوا بما ادركوا من نجح ، رغم ان الحقيقة الجالية تنكر ان يكون في تجديدهم شيء من الجديد ، فما فعلوا سوى أن كرروا الموضوعات المطروقة التي عافها الجمهور .

غير أن الناقد المسرحي المعروف (ماركيريه) يخالف النقاد الآخرين فيا ذهبوا اليه من تدهور المسرح الاسباني . وعلى الرغم من أنه يقر بمرور هـذا المسرح بمراحل تراوحت صعوداً وهبوطاً خلال عشرين عاماً من١٩٣٩الى١٩٥٩، فهو يرى ان خط السير العام ، في الوقت الحاضر ، يدعو ، بكل جلاء ، الى الرضا والارتياح ، وانه يتسامى يوماً بعد يوم ، كما يرى انـه ـ لأسباب مستقلة عن الابداع الخالص ـ وجدت فترات من الاحجام وعدم الانتظام ، وان ذوق الجمهور كان يزوغ أحياناً ثم مايلبث أن يوالي السلامة والصقل في أحيان أخرى . ولئن كانت الفرق قـد أضاعت التقدير الكلي لمجموعها مراراً ، إلا انها أرتنا وما تزال ترينا وجوهاً فذة قام بينها وبـين الاجيال الحديثة عهد على التكامل والتقـدم . واذا كان نقد الناقـدين يصادف محله بالنسبة الى الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية ، فانه يحمل افراطاً في التجني بالنسبة الى الفترة التي تلتها ، بـل الى الفترة التي تلت عام ١٩٣٦ ، عام الحرب الاهلية ، التي اعتاد المؤرخون أن يبدأوا منهـا حين يؤرخون للمسرح الاسباني الحديث ، وان عـدوا الفترة السابقة للحرب الاهلية حتى أوائل القرن العشرين ، ويسموا من نجومها اللامعة كلاً من (ادواردو ماركينا) و (بدرو مونيوث سيكا) الى جانب الاعلام الذين ذكرناهم في مطلع مقالنا ونقصد بهم (بينا بنته وزملاءه) .

وبين المحدثين والقدماء ، حسب التقسيم المذكور ، نفر من المخضرمين، يقف في طليعتهم المؤلفان المسرحيان الكبيران (بيمان) و (دي تينا) :

الاول شاعر وخطيب ، وكاتب مسرحي مكثر ، ترك حتى العقد السادس من هذا القرن نحو خمسين مؤلفا . وقد واتته الشهرة بين ليلة وضحاها عام ١٩٣٣ ، حين قدم للمسرح مأساته الشعرية (اللاهوتي الجزوع) واستطاع فيها ان يستبطن وجها دينيا عبر عن مناهضة التشكيك الديني الذي شاع في أيام الجمهورية . وبعد ان اصدر عدة مؤلفات،هجر الشعر الذي كان يعتمد عليه كشكل ناجع من اشكال التعبير المسرحي . ثم فاجأ ، في الحقبة الاخيرة ، النقاد الذين عرفوه محافظا ، بالتجديد في مسرحيته (إشارات الخ ... الثلاث للدون سيمون) ومن مؤلفاته (الشيخ والاطفال) و (سيدة البحر) و (حي سانتا كروث) و (رثاء تقاليد اسبانيا) و (مترنيخ) و (إلكترا) و (أنتيغونا) و (أوديب) و (الحقيقة) .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثاني مؤلف هزلي ومأساوي لا تقل مؤلفاته عن الاربعين . لقي النجاح الاكبر في مسرحيته (من أنا ؟) التي مثلت مئات المرات حين لم تكن النجاحات المسرحية الكبرى تحظى بالبقاء الذي تحظى به مسرحيات اليوم . وهو نضر الالهام ، واسع الاطلاع ، يسعى دائما وراء الوقائع المستجدة ، وهذا مايتضح في مسرحيته (الى أين أنت غاد يا ألفونسو الثاني عشر ؟) التي تصور حياة الملك التعس الراحل في ريعان الشباب ، والتي فاقت بعدد المرات التي مثلت فيها على مسارح مدريد كل الارقام القياسية . ومن مؤلفاته(ثلاث نساء في الساعةالتاسعة) و (مماهومرسوم الى ماهوحي) و (السلم البالي)و (Don José . Pepe y Pepito [1])

---

(١) José اسم علم يقابل كلمة (يوسف) و Pepe تسمية اخرى له ، و Pepito تصغير لهذه التسمية

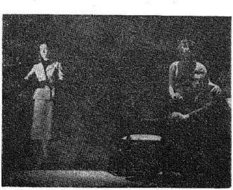
أما المؤلفون المسرحيون غير المخضرمين فنذكر منهم على التوالي :

١ — **روبيو** : الذي توسم الناس فيه خيرا مذ أصدر مسرحيته (من اليوم الى الغد) بالاشتراك مــــع (أوغارتي) . وهو واقعي وفكاهي ، ساخر الحوار ناعمه ، دقيق الملاحظة والتمثل لما يقرأ . ترجم كبريات المسرحيات العالمية، ويعود الفضل اليه في تعريف الاسبان بالتراث الاجنبي . وقد حملت اليه تاج الشهرة مسرحيته (الغيرة من الهواء) التي أطراهــا كثيرا الناقد (الفريدو ماركيريه) وعدها احد الاعمال المسرحية العظيمة في الأدب القارن ، ففيها يستمر النبض حاراً والحوار مشعا بالذكاء ، والعبــارة رشيقة شفافة . ومن مسرحياته (عشرون واربعون) و (عشاء الميــلاد) و (كبة الصوف السماوي) و (الضفة الاخرى) وآخرهــا (الايدي بريئة) التي غير فيها شيئا من طريقته ، وهي تصور نفسية بطليها الرئيسيين (باولا) و (خرمان) اللذين يعتقدان انهما قد سببا الموت ، فهما يضطربان امام تبكيت الضمير في سلسلة من المخاوف والهموم والآمال تتقاذفهما كما تتقاذف الأيدي كرة المضرب ، جيئة وذهاباً .

٢ — **سوتيلو** المحامي وحامل جائزة من الاكاديميـــــة الاسبانية . وهو ذو ثقافة واسعة ، أدبية وسياحية ، طبعت نتاجه بطابع خاص . يهتم بما يجري في الخارج ، ويتناول الموضوعات السياسية والاجتماعية ، ويتردد بين الدرامــــا والكوميديا ، وينجح في الثانية اكثر من الأولى ، ويبدع نماذج مضحكة لا تنسى وقد أصدر مسرحيات (فجر دون ضياء) و (الحياة الساكنة) و (عندما يقبل الليل) الفكاهية التي تنم عن روح انسانية متدينة ، و (الارث) التي تمثل الصراع بين جيلين ، و (السجن اللانهائي) وهى الدراما التي استطاع فيهــا أن يبرز في أربعة شخوص مأساة نفوس يوئدها الهم وعذاب الحياة في بلد مغلق الحدود ،

ثم (ميدان الشرف) التي قيل عنها إنها قصيدة في قطعة من النثر . ولعل أنجح مؤلفاته (الجدار) التي ظلت تمثل أكثر من سنة على مسرح (لارا) ، وترجمت الى عدة لغات ، ومثلت في عدد من البلدان الأجنبية ، وهي تعالج موضوع رجل يرد ، وهو يواجه مصيره ، جميع ما آل اليه من ثروات بوسائل لا أخلاقية ، مثبتاً أنه لاتوجد الا صيغة واحدة للواجب هي أن نرد ما حصلنا عليه حيلة الى صاحبه الشرعي .

٣ ـ بابيخو الذي كشفت عنه جائزة دي فيجا حين نالها في حزيران ١٩٤٩ على مسرحيته الهزلية (تاريخ حياة سلم) التي استطاع فيها أن ينحو منحى جديداً خاصاً به وان يكن قد اتبع في تركيبها الاصول التقليدية ، وخصوصاً طريقة الـ (Sanete) وهي طريقة اشتهرت بها المسرحيات الاسبانية ، وتقوم على جعل بعض المشاهد تضج بالسخرية والهزل الشعبي . وبابيخو يلاحظ دائماً التناقض بين الآمال والواقع ، هذا العنصر الأجل في الحياة . وقد دانت له الشهرة بمسرحيته (في



مشهد من مسرحية في (الظلمة الملتهبة) للكاتب الاسباني بابيخو

الظلمة الملتهبة) وهي مسرحية كل اشخاصها عميان، وفيها يبدو تأثره بتيارات المأساة الحديثة فيا يتعلق بالأفكار الوجودية . وله (ايرينـــا أو الكنز) و (الفجر) و (ناسجة الاحلام) و (الرسائل المقلوبة فتحاتها الى أسفل) وقد استقبل الجمهور هذه المسرحيات الاخيرة بتلهف عظيم وان لم ترق الى النجاح الذي أصابته المسرحيتان الأوليان . وما يزال الوسط الفني يعير هذا المؤلف انتباهاً شديداً كلما أعلن عن مسرحية جديدة له ، لاعتقاده بأنه لما يؤد ما يرجى منه .

٤ – **ميورا** الانسان الذي تفيض عنـــه الفكاهة فيضاً ، وصاحب (ثلاث قبعات عاليات) التي كتبها منذ خمسة وعشرين عاماً . وما يزال الشبـاب يشيرون الى أنها احدى سمات النهضة المسرحية الاسبانية . وله (القرار السامي) و (كارلوتا) و (حالة السيدة الذاهلة) و (حب دون جواز) التي اصابت نجاحاً مرموقاً لدى النقاد والجمهور . وآخر مسرحياته (دراق في القطر) .

٥ – **نيفيل** وهو محام ودبلوماسي ، بدأ مثل صديقـــه (روبيو) قبل سنة ١٩٣٦ ، غير أنها كليهما لم يدركا الشهرة الا فيما بعد . أميل الى الفـكاهـة ، قليل النتاج . أصدر قديماً (آدم وحواء) ثم (موسيقا خلفية) و (جبهة مدريد) المستوحاة من الحرب الأهلية ، و (مستقبل ناقص) . وأشهر مؤلفاته (الرقص) وهي فكاهية عاطفية ناعمة ، مثلت سبعمائة مرة ، وتلعب الدور الرئيسي فيها الممثلة المبدعة (كونشيتامونتس) التي مثلتها أيضاً في انكلترا . وميزة هذا الكاتب انه يستطيـع ان يرتفع بمسرحياته الهزلية الى قمـة النجاح بما يملك من روح النكتة الطبيعية . وآخر مسرحياته (وفاء سام) التي استمر عرضها طويـلاً في (ماريا غيررو) احدى الصالتين الرئيسيتين في مدريد .

٦ – **ايبارولا** وهو فكاهي موهوب ، يعالج مواضيعـــه بمهارة ودقة

وتشويق ، أسّ مسرحياته الهروب من الواقع . عرف منـــذ سنوات بمسرحيته (جسر المتنحرين) ثم تلتها مسرحيات (العربة ذات الجياد الستة) و (ألعـاب أطفال) و (مقهى الأزهار) و (العاشق المتمرن) و (الحرب تبدأ في كوبا) .

٧ — باسو الذي ينحدر من أسرة مؤلفين ، والمقترن بابنة المؤلف الكبير (بونثيلا) أجرأ المسرحيين الهزليين ، وأكثرهم حيوية وثورية في السنوات الثلاثين الاخيرة ، والراحل مبكراً قبل أن يمنحنا كل مالديه . وينتسب باسو الى مدرسة هذا المعلم الفذ . فكاهته مضيئة وانتاجه خصيب مشرق . أحسن مسرحياته (يمكن أن تكون ياسيدي قاتلاً) التي يعالج موضوعها البوليسي بروح النكتة الرفيعة التي تتخلل المواقف المرحة والحوار الناجح .

٨ — ساستمه ويعلقون عليه آمالاً كبيرة . وقد كشفته للجماهير مسرحيته (فصيلة حتى الموت) التي ظهر فيها كاتباً متألقاً موهوباً . وقد طرق بعض المواضيع المتفرعة عن التيارات الكبرى التي ولدتها الابحاث الميتافيزية ، وبهذا يعتبر صاحب قيم وأفكار جديدة تميزه من سواه من الكتاب . وفي ظل رواق هذا المفهوم تـبرز مواكب مسرحياتـه (موت في الزقاق) و (دم الأله) و (خبز الجميـع) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٩ — فوكسا وهو ناثر مجوّد وشاعر مطبوع ، طور اللغـة المسرحية تطويراً يرف بالسلاسة ، وحفلت مسرحياته بالملاحظات الذكية ذات التعابير العابقة بالشعر والسحر . استمد بعض مواضيع مسرحياته من التاريخ الاسباني كما في مسرحية (الرقص في القيادة) التي تقع أحداثها ايام الحروب بين الملكيين انصار كارلوس وبين الاحرار . ومن مسرحياته المشهورة (Cui Pin snig) وهي قصيدة مأساوية فيها عاطفة ورقة ، و (في خريف عام ٢٠٠٦) وهي هزلية يعالج فيها

معالجة فكرية الاوضاع التي ستنجم عن التقدم العلمي والفني وعن تطور العادات والتقاليد في العام السادس بعد القرن العشرين .

١٠ — **أرناو** الذي يعتمد في مسرحياتــه المواضيع السياسية أو الاجتماعية ، والتحليل النفساني ، والايجاز في الحوار ، والعنف في المواقف . وقد نال جائزة Lope de Vega سنة ١٩٥٢ على مسرحيته (مات منــذ خمسة عشر عاماً) . ومن مؤلفاته (الطبقة الفريدة) و (سجن بلا ابواب) .

١١ — وثمة نساء تعاطين التأليف المسرحي ، في دائرة ضيقة ،أشهرهن **آنا انخليكو** صاحبة (بين الصليب والشيطان) .

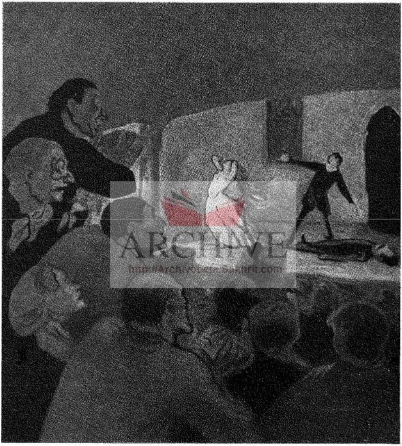
وقبل أن نختم بحثنا ، نحب أن نتساءل : ماهو مستقبل المسرح الاسباني ؟

ان نفراً من النقاد ينحي باللائمة على الكتاب ، وآخر على الجمهور ، ويبلغ بعض هؤلاء واولئك حد التشاؤم . ولكن المتفائلين يرجون كل الخير للمسرح الاسباني معتمدين على تطور الجمهور ، وتقدم المؤلفين ، بتشجيع بعض المؤسسات الرسمية والأهلية : كبلدية مدريد التي أحيت جائزة Lope de vega القديمة وراحت توزعها كل عـام على المتفوقين الذين ورد ذكر بعضهم ... وبلدية برشلونة التي توزع جائزة (مدينة برشلونة) ، ووزارة الاعلام والسياحة التي توزع جائزة Calderin de la barca

وفي رأينا أن العبقري والبيئة يتبادلان التأثير والتأثر . وفي بعض نتـائج هذه المبادلة ، اما أن تدفع البيئة العبقري الى أمام أو تشده الى وراء واما أن يسمو العبقري ،بالبيئة أو يهوي معها .

فهل يقيض للبيئة الاسبانية عبقري يقوى عليها ويسمو بها ، أم تظل هي الغـالبة ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اوتوريه دوميه
DAUMIER

الدراما